

Je Vit Dans Un Autre

**Alteridade, Oriente, Sagrado e Transcendência na Poesia de António
Barahona da Fonseca, Manuel de Castro e João Carlos Raposo Nunes**

Nuno Alexandre dos Santos Sousa

**Dissertação de Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas
Estudos Românicos: Textos e Contextos**

Março de 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas
e Culturas – Estudos Românicos: Textos e Contextos, realizada
sob a orientação científica de Prof.^a Doutora Teresa Almeida e
Prof.^a Doutora Golgona Anghel

AGRADECIMENTOS

Os obrigados devidos são vários, e acontecerão em catadupa, sem uma ordem propriamente dita. Começarei pelas minhas orientadoras, Prof.^a Doutora Teresa Sousa de Almeida e Prof.^a Doutora Golgona Anghel, por terem acreditado no meu projecto, nas minhas ideias, e por terem feito os possíveis para me ajudar nesta empresa.

Aos meus pais, João e Maria Elvira, que fizeram mais do que qualquer éfe-cê-tê poderia, com apoio incondicional desde o primeiro dia desta diáspora.

Ao Poeta António Barahona da Fonseca, pela amizade, pelas longas conversas, pela disponibilidade, pelos livros, pela cedência dos originais, pela confiança e por toda a ajuda imprescindível à realização desta tese.

Ao Poeta João Carlos Raposo Nunes, também meu amigo, pela afabilidade, pelos cigarros e livros, pelo acesso ao seu portefólio de memórias (de onde surgiram grande parte dos anexos desta tese) e pelas conversas na Uni Verso. A dívida a estes poetas não se salda.

Ao Prof. António Cândido Franco, por me ter facultado o contacto com o João Carlos Raposo Nunes e material de apoio ao estudo de Manuel de Castro.

Ao Prof. Fernando Clara pela prontidão, solicitude, conselhos e ajuda.

À Ana Rita Reis – pelo apoio e pelas dicas - e ao Nuno Miguel Neves, pelo material que me cedeu, mas sobretudo por me ter dado a conhecer dois dos poetas desta tese.

Ao Ricardo Ribeiro e ao Duarte Silva, exímios livreiros e amigos – os principais responsáveis pelas minhas «leituras acima das possibilidades»;

Ao Artur Castro, ao Diogo Moreira e ao José Maria Antunes pela profunda amizade e constante incentivo e exigência de um excelente trabalho.

Ao Vasco Macedo, à Beatriz Almeida Rodrigues, ao Diogo Teixeira e ao Fábio Alves, pela presteza na ajuda, pelos livros, e pelos conselhos.

Ao Luís Freitas Oliveira pela leitura e revisão teórica desta tese.

À Angelina Loureiro, David Henriques, João Veloso, Nuno Azevedo, ao meu primo Manuel Guimarães e à Marta Chaves, grandes ajudas, muletas indispensáveis destes tempos de investigação.

Ao meu Tio-avô Abel Couto pela sua leitura atenta e exímia.

E, por fim, à Inês Ribas e ao seu radar de incongruências.

JE VIT DANS UN AUTRE

**Alteridade, Oriente, Sagrado e Transcendência na Poesia de António Barahona da
Fonseca, Manuel de Castro e João Carlos Raposo Nunes**

Nuno Alexandre dos Santos Sousa

[RESUMO]

O século XX foi repleto de horrores. Um século de mortandade e decrepitude, com efeitos nefastos e perenes no entendimento do mundo, do Homem, da Arte e, sobretudo, da espiritualidade. O Holocausto viera implementar uma epistemologia refractária, à qual a Literatura não pôde ficar indiferente. É daí que parte todo o presente estudo da obra destes poetas – o primeiro neste registo – à luz das novas tendências espirituais e das matrizes existencialistas filosóficas. Com base nisto, delinear-se-á toda a peregrinação estética destes poetas, passando não só pela recuperação do fascínio romântico pelo Oriente, como também por novas formas de pensar a Arte Sacra, com denominador comum na reinterpretação da alteridade profetizada por Rimbaud, com epicentro, agora, na palavra poética e na transcendência.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Portuguesa Contemporânea. Séc. XX. António Barahona. Manuel de Castro. João Carlos Raposo Nunes. Orientalismo. Arte Sacra. Transcendência. Espiritualidade. Nihilismo. Recepção da Beat Generation em Portugal. Alteridade. “Je est un autre”. Mesmidade Empírica. Mesmidade Literária. Mesmidade Espiritual. Logocentrismo. Kierkegaard. Levinas. Heidegger. Malraux. Said.

[ABSTRACT]

The twentieth century was one of horrors. A century of massacre and decay which had nefarious and perpetual effects on our understanding of the world, Mankind, Art and, above all, our understanding of spirituality. The Holocaust gave place to a fragmented epistemology to which literature cannot be indifferent. This perspective is the wellspring of the present study which – for the first time – looks at the work of these poets within the logic of the new spiritual tendencies, French existentialism and philosophy. Having this as the foundation, the aesthetic pilgrimage of these poets will be drawn, encompassing not only the rebirth of the fascination with the East, but also the new ways of thinking sacred art. The shared ground will be the reinterpretation of alterity announced by Rimbaud, but now by the greatness of the poetic word and by transcendence.

KEYWORDS: Late Modern Portuguese Poetry. Twentieth century. António Barahona. Manuel de Castro. João Carlos Raposo Nunes. Orientalism. Sacred Art. Nihilism. Reception of Beat Generation in Portugal. Alterity. “Je est un autre”. Empirical Other-in-the-Same. Literary Other-in-the-Same. Spiritual Other-in-the-Same. Logocentrism. Kierkegaard. Levinas. Heidegger. Malraux. Said.

*Deus disse: “O homem chegou tarde
para o tempo dos deuses
e cedo para o ser*
Homero Aridjis

Impõe-se a realidade do Invisível.
António Barahona

*O prestidigitador
foi prestidigitado.*
Manuel de Castro

*O poeta destinado ao vaticínio
é um vagabundo do céu
a memória é a Saudade de Deus.*
João Carlos Raposo Nunes

Índice

I. Ponderações Lógicas no que à partida é ilógico; Teo-Pragmatismos	1
a) Momento zero.	1
b) Do que importa. Génesis.	1
c) A Morada.	3
d) Da Angústia.....	5
e) Dos Assuntos Díficeis. Homo Religiosus.	7
f) Do Indizível. O Hermetismo.	9
g) O Porquê destes Porquês – os Poetas.	11
g’) Para Uma Certa Cronologia. Das Peregrinações Cruzadas.	12
g’’) Intertextualidades. Dedicatórias e Epígrafes.	23
II – A Recuperação do Fascínio Romântico sobre o Oriente	28
a) Em que se conta uma pequena resenha dos deslumbramentos.....	28
b) Sob uma Geografia Dialéctica.....	29
c) André Malraux e a Tentação do Ocidente.....	30
d) Ainda no Orientalismo: o Lugar Ausente.....	32
e) Itinerário: em que se contém como da Índia veio por Literatura a estes Reinos de Portugal. Apropriações.	33
III – O Sagrado e o Profano – a Arte Sacra no Século XX em Portugal.....	41
a) Arte Sacra. Territórios e Limites.	41
b) Portugal e o Catolicismo do Século XX.....	42
c) A Beatificação, Português Suave.	44
d) Arte. Arte. Arte.....	49
e) Arte Sacra, Arte Comprometida?	50
f) Palavra-profética e Palavra-poética. Palavras.	51
g) Com que então, Poesia Sacra ou do Sagrado?.....	53
IV. Alteridade e Discurso Poético.....	60
a) O Eu, o Mesmo e o Outro. Empirismos.	60

b)	A Mesmidade Espiritual. Confirmações e Diagnósticos.	64
c)	A Mesmidade Literária.....	66
d)	Alteridade a Compasso Ternário: da Mesmidade Espiritual à Mesmidade Literária.....	69
e)	Explicações, Valsas e Minuetos.	70
f)	Da Morte. Mesmidade Literária e Mesmidade Representativa.	81
g)	O Logocentrismo como Proposta.	83
h)	Dos Problemas (ou não) do Logocentrismo. Os Becos.	85
V.	Adquirir o Sentido Na Paciência. Conclusões.....	90
a)	Um Nihilismo Dialéctico. O Algo.....	90
b)	A Gargalhada do Autêntico.....	91
c)	“A poesia subsiste, a poesia subsistirá”.....	92
	Bibliografia	94
	Bibliografia Activa:.....	94
	Bibliografia Passiva e Geral:.....	96
	Filmografia:.....	101
	ANEXOS.....	i
	Anexo I - Declaração de Honra (ou um pouco mais do que isso).....	i
	Anexo II – José Manuel Pressler – as homenagens de Manuel de Castro e António Barahona	ii
	Anexo III – Suma Poética O Sentido da Vida É Só Cantar – Volumes Publicados (e em vias de) de António Barahona.....	iv
	Anexo IV – Folha Voadora nº4 (1978), de João Carlos Raposo Nunes.....	v
	Anexo V – Folha Voadora nº5 (1978a), de João Carlos Raposo Nunes	vi
	Anexo VI – Telegrama (1979). Poema-Colagem de João Carlos Raposo Nunes	vii
	Anexo VII – Tubo. Poesia Som Imagem Documentos (1979).....	viii
	Anexo VIII – Recorte do Jornal O Heraldo, enviado por António Barahona a João Carlos Raposo Nunes, por correio, aquando da sua inclusão no suplemento literário Ponto de Encontro (6/9/1982).....	ix
	Anexo IX – Nota Editorial do Jornal O Heraldo a propósito do novo Suplemento Literário Ponto de Encontro	xii

Anexo X – Phoning Without Coins (1987). Poema-Colagem de João Carlos Raposo Nunes (dedicada “ao Irmão Poeta Alexandre Vargas”)	xiii
Anexo XI – Imaginação Lírica (1989a). Poema-Colagem de João Carlos Raposo Nunes	xiv
Anexo XII – Arca do Verbo, nº 79, onde se encontram textos de Raposo Nunes e António Barahona (27/6/1990).....	xv

I. Ponderações Lógicas no que à partida é ilógico; *Teo-Pragmatismos*

A Poesia, depois de Auschwitz, será ainda possível?

Theodor W. Adorno

*Todavia, parece que a bomba de Hiroshima fez para
sempre tábua rasa dos últimos cavaleiros do senso comum:
mais ainda do que a tirania material, abriu caminho a uma
era de servidão, de consentida miséria espiritual.*

Julien Gracq

a) **Momento zero.**

Não é empresa fácil escrever uma tese que se debruce sobre fé, crenças e religiões. Há riscos associados, inúmeros, pois, e como em quase nenhum outro tema, tudo aqui é plural e incorpóreo o quanto baste para se tornar disperso e inconcluso.¹ No entanto, não é intuito deste texto averiguar métodos, ortodoxias ou dogmatismos sobre aquilo que o não pode ser – é, sobretudo, sistematizar e delinear os percursos, as *peregrinações dialécticas*, que foram surgindo na Poesia Portuguesa da segunda metade do século XX, e no seu todo formantes de uma nova Poética, ainda hoje viva.

As religiões serão sempre o ponto de partida, nunca o ponto de chegada. No entanto, contemplá-las-emos, não só como indicadores do exercício de transcendência, mas também enquanto narrativas ricas de simbolismo, que se reflectem directamente na obra dos poetas desta tese. Mais do que explorar vectores *teo-lógicos*, procurar-se-ão vectores “teo-pragmáticos” (2008:23), utilizando a expressão de Hans Urs von Balthasar. E, como sempre, tudo parte do imediato da pergunta.

b) **Do que importa. Génesis.**

Não há religião natural

Emmanuel Levinas

¹ Ressalva para o Anexo I.

Arte como celebração do Divino ou o Divino como celebração da Arte? Por outras palavras, terá a arte nascido para louvar uma divindade, ou terá surgido a divindade como justificação do sentido da arte? Há uma ligação intrínseca entre estes dois pontos, porque, na verdade, para a Arte e para o Divino – enquanto transcendência-em-si – é necessário sobretudo sensibilidade. E nisto eles aproximam-se; o que ainda assim não faz da *Arte Sacra* uma redundância. Todavia, que limites existem ainda entre o sagrado e o profano neste século do obscuro e da mortandade?

Definamos o século. Se muitos dizem que o Século XX começou com a I Grande Guerra, então, nesta assimetria cronológica, poderemos entender a viragem do século no fim da II Guerra. Entenda-se, no fim do Holocausto. Interessa a esta tese não somente o fenómeno histórico em si, mas compreendê-lo enquanto acontecimento antropológico e ontológico. É preciso, antes de mais, despolitizá-lo, para que se torne num conceito maior – o ponto da Desumanidade – e considerar as suas externalidades no Homem e na Arte. Aliás, ao conceito Holocausto juntem-se as bombas atómicas de Hiroxima e Nagasaki, e os Gulags da ex-URSS – note-se que o Regime de Estaline de longe acabou com mais vidas do que o *Nationalsozialismus* de Hitler -, e toda e qualquer morte durante o período da II Guerra Mundial².

Entendamo-lo doravante como clímax do positivismo, como declínio trágico e irreversível do pensamento categorial, do Universo Antropocêntrico, e como prova da impotência da crença-em-si. Ou, de outra forma, como expoente hegeliano das filosofias decadentes e da onnipotência da divindade.

Situados no tempo, atentemos ao espaço. A Europa Ocidental, destruída, recupera do pós-trauma bélico. Os anos 50 foram cinzentos, de cinza e de muros: havia que reerguer e restabelecer a Europa como se podia. O impensável acontecera, e o Homem ainda não estava pronto para falar sobre isso. O Mundo vivia um stress pós-traumático persistente e prolongado: não nos esqueçamos de que a Guerra continua, ainda que noutros cenários de *desumanidade* – o Muro de Berlim; a Guerra Fria; a Guerra do Vietname; a ocupação da Europa de Leste por parte da URSS; os Mísseis de Cuba.

Verifique-se, pois, que desde sempre o Universo – ou o Orbe – se organizou segundo um centro definido. Nietzsche proclama a morte de Deus, ainda no século XIX. Mas o que significa esta morte? Não mais do que o repensar de uma nova epistemologia

² Note-se que no Holocausto, mais do que uma questão de números e de estatística, o que sobressai é o método do genocídio, no calculismo frio que o sustenta.

para o Homem, com centro específico nele. É o negar de uma existência transcendental por outrem, mas em si, humana – *demasiadamente humana*.

A Equação vital resulta exactamente desse intermédio que Kierkegaard propõe entre o corpo e a alma: “O homem é uma síntese de alma e corpo; simplesmente, esta torna-se inimaginável se os dois elementos não se unirem num terceiro. O terceiro é o espírito.” (1972:66).³

[Pelo que o Homem requer lugar, essa morada perdida, uma morada da inocência, que acabou definitivamente no século XX.]

Todavia, o nihilismo está longe de ter vingado, e nunca o tema das religiões foi tão actual e perseguido quanto hoje. O Holocausto⁴, o Ponto da Desumanidade, é precisamente a «Morte do Homem» pelas mãos do Homem. Assim sendo, que centro ainda nos resta para o Universo?

Mais: um *ponto de desumanidade* implicará necessariamente uma *arte desumanizada*?

c) A Morada.

O Centro do Universo (1989) é um título de José Agostinho Baptista⁵, onde no último poema podemos ler os seguintes versos:

Leve lhes seja a terra, as terras.

Ilumina-os com a tua luz púrpura, essa lâmpada,
essa roseira derramada, oculta.

³ A este propósito, interessa reter outra passagem de Kierkegaard que será utilíssima em posteriores reflexões:

O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda (s/d:12).

⁴ Não há estudos ainda suficientemente elaborados sobre o impacto do Holocausto no ambiente cultural e artístico português. No entanto, sejamos práticos: é inegável que o sentiu, e, sobretudo, que se ressentiu, ainda que colateralmente, ainda que Portugal não tenha estado directamente envolvido na II Guerra Mundial.

⁵ José Agostinho Baptista deveria também ele ser contemplado e estudado nesta tese. Por questões logísticas de espaço, tempo e *Bolonha*, foi deixado de parte, como tantos outros poetas.

Derrama-te, coração maior do sacrifício.

Coração profundo.

Centro do mundo.

Princípio e fim. (2005:421)

É curioso que o poeta associe *princípio*, *fim* e *centro*. E *mundo* no lugar de *universo*, presente no título deste livro. O mundo é mais pequeno do que o poema, e superior ao poema só o Universo. E porque só sabendo onde começa e onde acaba se poderia definir o centro. Mas o Universo é infinito. Como o sentido do poema, pois defini-lo seria a morte do texto.

Escreve Mircea Eliade:

Para o homem religioso, o *espaço não é homogêneo*; [...] Digamos imediatamente que a experiência religiosa da não-homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, homologável a uma «fundação do mundo». [...] Quando o sagrado se manifesta por uma qualquer hierofania, não só há rotura na homogeneidade do espaço, mas há também *revelação de uma realidade absoluta* [...]. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, [...] a hierofania revela um «ponto fixo» absoluto, um «Centro» (1980:25-36)

Depois da Terra, depois do Sol, depois de Deus, depois do Homem. Onde o centro? Não o haverá, hoje? Só algo efectivamente ambíguo poderá enfim situar-se nesse centro difícil. Reside, pelo menos, a preocupação imanente de o reencontrar. Entenda-se o centro como morada, e convoquemos a *Bíblia* e *Bhagavad-Guitá* - tudo se constrói em torno de *algo*, a partir de *algo*.

Todo o Homem é de alguma parte. De alguma pátria. Física e Espiritual.

A unidade, concebendo-me e adorando-Me,
este yôgui, no todo incluso em todos os seres,
seja qual for sua maneira de viver,
sua morada é sempre em Mim, em Mim, em Mim (*Bhagavad-Guitá* 6:31)

Há portanto uma «epistemologia de campanha», uma epistemologia de transição para algo que ainda hoje, neste início de século, nos é difícil definir. Uma taumaturgia não mais nos serve, contudo a impotência do Homem perante o infinito perpetua-se.⁶

Estão assim lançadas as bases justificativas para a averiguação de novos conceitos, logo a partir da angústia kierkegaardiana que surge precisamente dessa ausência de identificação de centro. Porque a morada é sobretudo identidade. Morada é origem; é repouso; é a casa onde enfim estamos sós. A sós, fora do mundo e do Outro – e é neste *estar absolutamente a sós* que somos Eu, sem mais.

Depois do Holocausto, a Humanidade foi despojada de tecto.

d) Da Angústia.

ADICIONEI os meus dias e não te encontrei

Odysséas Elytis

Todo o ser humano ergue a sua transcendência sobre(/sob?) tudo o que não conhece e não controla. *Deus* surge como resposta a uma necessidade explicativa do Homem, no incompreensível. Porque o Homem carecerá sempre do sentimento de totalidade. Ela mesma é o que transcende, segundo Levinas, a vida e a morte, ou seja, transcende a própria temporalidade. Neste *ponto de desumanidade*, Deus é somente um conceito de Nostalgia do Homem outrora positivista, outrora crente. Há, conseqüentemente, um remorso que inundou a Humanidade, nessa morte do que é *autêntico*. Mas desse sentimento de culpa generalizado, há mais do que uma busca de perdão, há uma procura de autarcia na velocidade. Escreve Adorno:

O desespero em relação ao mundo que, contudo, possui o seu fundamento objetivo e a sua verdade e que não é um mal do século estético nem uma consciência falsa e condenável, garantiria já [...] a existência daquilo que foi perdido sem esperança, por mais que a existência se tenha tornado numa conexão universal de culpa (Adorno, 2006:308)

A vida não se dá por uma assimilação constante da Verdade. É preciso tudo o que está para além da realidade, e que nem por isso deixa de ser real. Ao sobre-real – num sentido muito próximo, mas ainda assim diferente, da surrealidade estética.

⁶ Sublinhe-se que se não trata aqui de «moradas abertas» e coisas que tais.

O Surrealismo, como exemplo de movimento estético e de vanguarda, procurou de facto esta unidade. Um mundo uno por reacção ao real fragmentário.

O surrealismo nasceu para dar asas ao homem, asas de águia, não de insecto, asas cósmicas, capazes de transporem, com as rémiges vigorosas, a baixa atmosfera das angústias sombrias, encontrando o ar rarefeito das alturas e dos sonhos, o entusiasmo do céu em fogo, onde se vislumbra o além mundo das platónicas formas imortais e das incandescências solares, a contemporaneidade do eterno sem princípio nem fim (Franco, 2012:107)

A vida é – estabeleça-se o paralelismo – como um decurso/discurso de acontecimentos, porque de facto, “o significado dos acontecimentos da nossa vida depende da própria sucessão em que ocorrem, do *todo* da sucessão, como em qualquer discurso” (Ferro, 2014:137). E esta comparação à Palavra ser-nos-á igualmente fulcral, doravante. Pense-se no efeito Kuleshov, porém, a partir de palavras.

A *Morte de Deus* não se traduziu na profanação do Mundo; traduziu-se antes na creditação total nas capacidades do Homem de se salvar a si próprio, por si próprio. Ora, confrontar o racionalismo com a impossibilidade do númeno, pensar no Homem sem que nele haja qualquer sentido de transcendência é *absurdo*, no mais puro sentido de Camus. E é confrontar este absurdo, com a noção de liberdade de Levinas. Pois, se ao mesmo tempo essa inexistência de Deus é a total liberdade, é ela própria absurda porque Liberdade só existe na medida dos seus limites; porque “ser homem é saber que é assim. A liberdade consiste em saber que a liberdade está em perigo” (Levinas, 2015:21).

Num forte retrato sociológico da época, Raymond Aron escreve que “In search of hope in an age of despair, the philosophers settle an optimism based on catastrophe” (1962:106). Camus, por seu turno, reforça-o: “O filósofo abstracto e o filósofo religioso partem da mesma desordem e sustentam-se na mesma angústia. [...] A nostalgia é mais forte do que a ciência.” (2009:54) - tal será o que se pode chamar de um *teo-pragmatismo* – a Nostalgia de Absoluto como atributo do Homem e do Artista no século XX. Todo o pensamento se organizou e mecanizou vectorialmente para este Absoluto/Totalidade, e no paradoxo da sua inatingibilidade. O racionalismo puro chegou ao seu ponto máximo, e o que sabemos é que não saberemos nunca tudo. E este *desentendimento* surge na barreira do Outro; é daqui que parte a angústia, desse vazio, desse *nada*: “Mas que efeito

produz, este nada? Este nada engendra a angústia. Eis o mistério profundo da inocência: ao mesmo tempo é angústia.” (Kierkegaard, 1972:63). E “Nada é um vazio cheio de coisas” (Castro, 2015:162).

Há uma angústia que surge do *silêncio* de Deus. Uma angústia que só depois do Holocausto se pode entender devidamente: do homem entregue a si mesmo, do homem abandonado às suas mãos:

Visionário das Parábolas dos Profetas,
amador de ladainhas,
exausto de me perder
e de me encontrar
[...]
exausto, Senhor,
eis-me: aqui estou,
devedor fidelíssimo,
exaustivamente só. (Barahona, 2011a:39)

e) Dos Assuntos Difíceis. *Homo Religiosus*.

Os theólogos são homens tristes ou alegres?

António Barahona

amor ó meu amor vamos brincar à fé de haver um deus

José Manuel Pressler

Fé. O que é ter fé? O que é Fé? Numa questão de significado imediato, é acreditar. Acreditar em nada – nessa dialética do *ser nada* – é, portanto, acreditar em alguma coisa. É natural ao ser humano acreditar. Acreditamos que vivemos, acreditamos que o sol nascerá de novo amanhã, acreditamos que acordaremos depois da sesta, sempre nesse limbo solipsista, e da confiança pela repetição.

Novo teo-pragmatismo: pertencemos inequívoca e progressivamente ao *homo religiosus*. Há um imaginário religioso transversal à Humanidade. É natural ao Homem conceber a existência de algo mais para além do visível, dados os limites da razão e do entendimento humano. Há uma predisposição inata ao ser humano para que Deus surja. Todas as civilizações tiveram os seus deuses, todas as tribos, todo o protótipo de

sociedade. Desde sempre o Homem distinguiu as coisas pela sua função, e pelo seu simbolismo. É da natureza simbólica que surge a distinção primária entre o sagrado e o profano.

No entanto, o problema é que nem todos os indivíduos sentem da mesma forma esta necessidade imediata do transcendente, ainda que ela esteja presente na sua própria negação. Como escreve Nuno Ferro, “O homem vem ao mundo sem que esteja determinada a forma da sua existência ou, mais correctamente, determinado a ter que a adquirir” (2014:136). A alma vem, de facto, *nua* – na acepção do filósofo dinamarquês –, porém, isso não impede o Homem de ser simultaneamente compelido, por um qualquer factor externo para esse «exercício sacralizante» do que for, ainda que se trate de um insignificante acontecimento do seu quotidiano. É “o vazio em que se nasce” (Kierkegaard *apud* Ferro, *ibidem*). Ou então, como escreve António Barahona:

Na verdade, os degraus
para regressar ao Senhor meu Único Amigo
não são razoáveis:
pode-se subir um degrau e estar no Paraíso,
mas também se pode subir toda a vida escadarias
e nunca ver um Anjo (2017a:13)

O rito é natural ao Homem; é a acção sacralizante de um hábito, de um gesto. Do Homem tribal ao Homem civilizado e/ou contemporâneo, em tudo atribuímos uma carga supersticiosa, que consiste na repetição e na hierarquização de certos hábitos. Note-se que a superstição e a ciência se aproximam na medida em que uma e outra medem a probabilidade de um dado acontecimento, mediante uma sequência de causa-efeito. A diferença reside no método e na sua demonstrabilidade.

Ora, é perante o mito do livre pensador, enquanto Homem livre de qualquer crença (como determinação-em-si), que reside a única posição dogmática desta tese: nenhum Homem está livre da crença. Sejam novamente *teo-pragmáticos*: Deus continua em tudo e em nada, porque ainda hoje ele surge como excedente da metafísica em si – para quem não se quer ou revê em metafísicas.

Deus é uma resposta fácil. Deus, aliás, pode muito bem ser “a máscara do nada” (Zilles, 2004:174). Deus é o “Putois” de Anatol France⁷: tantas vezes repetido, tantas

⁷ Cf. (AA.VV., 2011).

vezes convocado, que de repente a inexistência/ideia/narrativa ganha poder excessivo sobre o Homem. É, no fundo, o poder e razão dos mitos, ora.

Outrossim, escreve António Barahona,

É esta fé no impossível, que nos guia.

Nem outra há que nos indique o seu luzeiro

e à Hora sacra dê sentido à nossa vida (2014:26)

Espiritualidade é um produto da nossa subjectividade; é um caminho interior, daí a peregrinação, orientada para uma meta, um estágio superior do espírito – pelo que a espiritualidade não deixa de ser um processo de auto-cognição do sujeito para si. E a Espiritualidade implica necessariamente a transcendência, se transcendência é em si o invisível, e o que não conhecemos em nós. O pensamento positivista surge precisamente porque o Homem não sabe lidar com o que não conhece; perante o desconhecido, surge o mito, o medo, a narrativa do limite. Surge *Putois*. E a nossa existência não admite totalidade de Verdade.

Leremos todos os existencialistas: mestres, discípulos, filósofos, poetas ou romancistas – nenhum nos dará resposta alguma para o sentido efectivo do «estarmos por cá». A transcendência e a espiritualidade não são mais do que petições de sentido ao absurdo da vida.

f) Do Indizível. O Hermetismo.

O silêncio dá sempre muito jeito,

Porque chega sempre a tempo.

António Barahona

Atentemos em Adorno, na sua *Dialéctica Negativa*: “Nenhuma palavra com um tom elevado, nem mesmo uma palavra teológica, permanece com um direito não-transformado depois de Auschwitz” (2006:304). Depois do crime, depois do ponto da Desumanidade, só o Indizível pode ser caminho na Arte. E o Indizível, se se assume como silêncio no seu exterior, é um «dizer para dentro», um dizer para si, um dizer em-si. É um murmúrio inaudível, ou do inaudível. Justamente, como uma oração.

Escreve Alberto Pimenta, no seu *O Silêncio dos Poetas* (1978),

A poesia [...] não deixou de existir, mesmo quando as diferenças entre estética emancipada e poetologia se tornaram mais radicais, insanáveis, apontando para uma dissolução iminente da função e realização desta velha arte. [...] Este silêncio [da poesia moderna] não se pode entender nem como susceptibilidade ética nem como sinal de impotência diante do mundo (1978:98)

Este silêncio é o limite da escrita. É a escrita pontilhada de Mário de Sá-Carneiro. É, ainda em Pimenta, a “poetografia” (*idem*:99) do abismo, onde se recorre a símbolos que representem esse “silêncio verdadeiro e definitivo, àquele silêncio que resulta de não ser preciso falar para ser entendido” (*ibidem*). *Grafias* quando as palavras já não servem ou já não podem. É, pois, a grafia do silêncio.

Contudo, o silêncio é insuportável. O silêncio nunca é completamente tranquilo – prova disso, as prisões, as *solitárias*, e o endoidecer associado até à perda da voz, ou da capacidade de falar. O silêncio gera desconforto no Homem. E não é só John Cage que o pensa.

O sujeito em silêncio é um sujeito perturbado, e Kierkegaard sabe-o. Antes disso, veja-se a personagem Elizabeth Vogler, de *Persona* (1966), filme do realizador sueco Ingmar Bergman, onde este prenúncio kierkegaardiano se adequa infalivelmente. Elisabeth exauriu-se no *ser outro*, porque o teatro mais não é do que o exercício da alteridade, e só no silêncio conseguia ser ela própria. Simultaneamente, este silêncio desconfortou Alma, a enfermeira, que sem que a paciente precisasse de dizer uma palavra, fez com que falasse de tudo o que sentia, dos remorsos a pequenos traumas. O silêncio excessivo conduz-nos a estágios imprevisíveis – foi o desconforto desse silêncio que fez com que Alma, para o evitar, falasse de si, sobre si. Alma não suportava o silêncio premeditado de Elisabeth.

O demoníaco é o *hermetismo* e a *revelação involuntária*. [...] com efeito, o hermetismo corresponde ao mutismo e, quando este tenha de se exprimir, é mister que isso aconteça mau grado seu, visto que a liberdade (que é no fundo não-liberdade), ao entrar em comunicação com a liberdade do exterior, se revolta e trai a não-liberdade (Kierkegaard, 1972:185)

O que importa reter de Bergman e de Kierkegaard é sobretudo a passagem do hermetismo ao *eremitismo*: um silêncio excessivo provoca o grito, conduz inevitavelmente a uma *revelação*, a uma *libertação*. Citemos Adorno, a propósito da epígrafe deste capítulo:

O sofrimento perenizante tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar; por isso é bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz não é mais possível escrever um poema (2006:300)

Só o grito liberta, como o grito que se dá para sabermos de nós, dos outros. Porque o grito é a expressão primordial, antes da palavra, antes de qualquer sofrimento ou alegria. No silêncio perdemo-nos, no grito reconhecemo-nos enquanto seres da Angústia. O grito é, como Vergílio Ferreira tão bem o sabe⁸, a aparição de nós a nós mesmos – desse Eu encoberto e envolvido sob o silêncio de si.

Há, de facto – e aproveitando o título de Adorno -, uma *dialéctica negativa* em tudo isto. Porque se o grito é a recusa do silêncio, essa mesma recusa do silêncio é, simultaneamente, a negação do ser para si. E só “a linguagem, o verbo, são elementos de libertação, livram-nos da abstracção vazia do hermetismo” (Kierkegaard, 1972:186). Mais: “O que o hermético esconde sob o seu hermetismo é por vezes tão atroz que nem ousa enunciá-lo mesmo de si para consigo” (*idem*:192). Pelo que o silêncio não pode ser eterno, há que falar sobre o indizível. Ser-se, como vimos, não hermético, mas *eremita*. Reflectir é dizer para dentro, como pensar. *De si para consigo*.

Porém, gritar não é um gesto solene, como um cântico. Pelo que daqui se poderá começar a inferir o significado da suma poética de António Barahona, *O Sentido da Vida É Só Cantar*. O Grito é o saber-se real; é a expressão do Eu, primitiva; cantar implica saber a linguagem, reaprendê-la - e aprendendo-a, o ser reinventa-se. Mais tarde, retomaremos este assunto, a propósito da alteridade.

g) O Porquê destes Porquês – os Poetas.

[Primeira regra: não confundir os temas do autor com o autor em si.]

O que destaca os três poetas eleitos – António Barahona da Fonseca, Manuel de Castro e João Carlos Raposo Nunes -, enquanto tríade geracional, enquanto movimento, é o facto de todos responderem a um caderno de encargos completamente singular e distante de qualquer outro da sua época.

⁸ O grito é um *topos* em Vergílio Ferreira, enquanto exercício de libertação.

Há um programa teleológico unificante, para lá da contiguidade temática e ainda mais distante das afinidades entre os autores reais – todos redigem no sentido de uma nova espiritualidade, reerguida do pó do Catolicismo; pelo que eles próprios se poderiam rotular como um movimento dissidente dos *Vencidos do Catolicismo*. Lá como cá, respira-se um *vencidismo* da religião dominante. Uns ficam, outros partem, não tratássemos nós de *peregrinações*.

g') Para Uma Certa Cronologia. Das Peregrinações Cruzadas.

*Nós, os vitoriosos do Catolicismo*⁹

António Barahona

A biografia, de facto, pouco ou nada importa. Não querendo entrar por sinuosos e perigosos caminhos – tão ao jeito de um Teófilo Braga – há pequenos traços da vida destes autores que merecem aqui ser registados. Numa peregrinação, e no seu decurso, importa tanto o carimbo das paragens, como daquela em que se iniciou a caminhada.

António Barahona da Fonseca (1939) começou a escrever na década de 60¹⁰, anos depois de Manuel de Castro (1934), cujo primeiro livro¹¹, *Paralelo W*, data de 1958.

O contacto entre os dois começou no mítico Café Gelo. Manuel de Castro era de longe, à época, uma figura mais proeminente do que Barahona o foi. E ainda o é. Sob a égide do Surrealismo, e muito mais próximo do posterior abjeccionismo¹², Manuel de Castro é um dos nomes venerados do movimento, sem que ainda assim lhe deva qualquer ortodoxia. Também António Barahona beneficiou deste contacto com os intelectuais dos

⁹ Este é o primeiro verso do poema *Réplica a Um Poema de Ruy Belo*, integrante de uma edição de autor de António Barahona, *A Corça Matinal* (2001:41). O mesmo surgiu numa fase católica tardia, que o poeta repudiou completamente (Ver. Cap. III, g)). Serve apenas como epígrafe, não sendo, no entanto, representativo do pensamento barahoniano.

¹⁰ Segundo a bibliografia autorizada pelo autor; no Catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, encontram-se outros títulos anteriores, *Dispersão de Almas* (1957) e *Isto* (1958). Pelo que António Barahona e Manuel de Castro começaram a publicar sensivelmente no mesmo ano.

¹¹ Há um anterior, ainda do mesmo ano de *Paralelo W*, também ele edição de autor, intitulado *Zona* (1958), de tiragem reduzida, destinado a oferta a amigos; Herberto Helder refere ainda um último livro, que a família destruiu, intitulado *Escorpião*, organizado e escrito nos seus últimos anos de vida, juntamente com outros textos inéditos (Cf. Helder, 1971).

O espólio do autor está a cargo de Maria Natália Cabrita, viúva do Poeta.

¹² No qual prevalece Luiz Pacheco, também ele amicíssimo de Manuel de Castro.

cafés Gelo¹³, Royal e Nacional¹⁴, como podemos ver no texto que inaugura o número único da revista *Grifo* (1970), a *Homenagem ao Surrealismo* “simples e ingénua” (Barahona, 2011a:64), do qual citamos excertos.

Se não fosse o Surrealismo, o que seria de mim? [...] Como um oráculo, como uma religião, esse movimento surgido na primeira metade do século, nunca me esqueceu, nunca deixou de me alertar e ensinar, com os seus poetas dadores de sangue e de maravilhoso [...]

A voz do Surrealismo é que me ensinou a **falar** e a **dizer**¹⁵ estas palavras: fonte do Homem, vida do Homem, direito do Homem (AAVV, 1970:7)¹⁶

Esta antologia, com capa e grafismo de Vítor Silva Tavares¹⁷, é, segundo António Cândido Franco,

o terceiro momento da história do surrealismo em Portugal, que abre na década de setenta – a derradeira manifestação dos grupos do Royal e do Gelo, paralisados pelo desaparecimento alguns dos seus mais valiosos membros (José Manuel Pressler¹⁸, João Rodrigues¹⁹, D’Assumpção e Manuel de Castro) (Franco, 2012:252)

Neste número, entra também Manuel de Castro, com um texto em prosa, *Hans e a Mão Direita*, um texto dividido em doze andamentos, e outro, também em prosa, *Prolegómenos a uma História de Animais*²⁰.

¹³ O Café Gelo foi, literalmente, a “Estação de Embarque” (2017a:160) da peregrinação barahoniana; E. M. de Melo e Castro inclui o nome de António Barahona na secção do Surrealismo de “Poetas cuja obra numa perspectiva de vanguarda é imprescindível reler” (Castro, 1987:105).

¹⁴ Raposo Nunes não pertenceu à geração do Café Gelo, não beneficiando assim de influência directa do surrealismo português. Aliás, o Café Gelo, depois da *Operação Papagaio* (1962) – onde também Manuel de Castro esteve directamente envolvido -, foi encerrado pela PIDE.

¹⁵ Ambas em negrito no original, pelo que se respeita o grafismo na citação.

¹⁶ Este texto foi reintegrado posteriormente noutro texto, “Os Primeiros Passos Com Eco”, em *Raspar o Fundo da Gaveta e Enfunar uma Gávea* (2011a:64).

¹⁷ Esta é a segunda vez que António Barahona colabora com Vítor Silva Tavares. A primeira aconteceu em 1965, aquando da inclusão de Barahona numa antologia intitulada *Poesia Portuguesa do Pós-Guerra 1945-1965*, editada sob a chancela da Ulisseia, onde Silva Tavares colaborou na Direcção Literária. Manuel de Castro, por sua vez, para além da *Grifo* (1970) contribuiu nas edições do suplemento literário do *Jornal do Fundão* - trabalhou com o editor da & etc. ; João Carlos Raposo Nunes nunca colaborou com Silva Tavares.

¹⁸ Cf. Anexo II – José Manuel Pressler – Homenagem de Manuel de Castro e de António Barahona.

¹⁹ É João Rodrigues quem concebe o grafismo e o desenho da capa de *Paralelo W* (1958); é também contemplado na *Grifo* (1970), onde se encontram dois desenhos da sua autoria.

²⁰ O primeiro foi escrito entre Dezembro de 1965 e Fevereiro de 1966; já o segundo, acontece em Março de 1967; ambos foram redigidos em Heidenheim.

Há ainda registo, no espólio de Manuel de Castro – agora cedido por Natália Cabrita, viúva do poeta, a Ricardo Ventura e ao Gabinete de Estudos do Surrealismo do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (GES/CLEPUL) – de obras em prosa inéditas, como *História Moral e um Introito*, *Três Monólogos* e *Uma Conferência Subversiva*; *Histórias Para Cavalinhos de Circo* (inclui

Ainda hoje se conseguem identificar ecos do surrealismo em Barahona²¹, distantes, contudo. Em Manuel de Castro a sinfonia surrealista é muito mais audível²². Foi também no Café Gelo que António Barahona travou amizade com Mário Cesariny, e depois com Herberto Helder, Ernesto Sampaio, Virgílio Martinho, entre outros.

A relação entre Castro e Barahona²³ foi de uma intimidade avassaladora. Aliás, foi Manuel de Castro que apadrinhou o jovem António Barahona no Café Gelo, e noutras paragens de Lisboa, como o extinto café *Submarino*: “Passei no *Submarino* muitas horas búdicas, em meditação e a beber, na companhia do Poeta Manuel de Castro, que me ensinou a acariciar o dorso das baratas, que passeavam, oiradas, na parede de azulejo branco” (Barahona, 2015:175).

António Barahona participou também nos dois primeiros números da Revista *Poesia Experimental*, em 1964 e 1966 respectivamente, a par de nomes como o de Herberto Helder, o próprio Melo e Castro, António Aragão, Salette Tavares, Ramos Rosa, Ana Hatherly, Luiza Neto Jorge, Jorge Peixinho, José Alberto Marques, entre outros.

Mais tarde, já nos anos 70, Barahona trava conhecimento e amizade também com Ruy Cinatti, na Brasileira do Chiado²⁴. Ambos liam os seus textos, e davam sugestões de emendas ou correcções. É António Barahona (ABF) que o diz, na sua entrevista a Carlos Vaz Marques (CVM):

CVM: Até já disse uma vez que chegou a ser uma espécie de secretário poético do Ruy Cinatti.

ABF: Sim. Eu visitava-o com muita assiduidade e quase sempre, quando chegava lá a casa, ele dizia-me: «Olha lá, escrevi isto, vê lá se se deve mudar aí alguma coisa.» Eu às vezes dava-lhe a minha opinião.

CVM: Ajudou-o a resolver alguns poemas?

quatro títulos, a saber “Catarina, Ou os Erros da Juventude”, “La Madre Que Te Parió”, “O Espadachim, o Clown e o Bastardo” e “Clélia Conti”); (Cf. AA.VV., 2014:17).

²¹ Escreve João Gaspar Simões, numa crítica a *Capelas Imperfeitas* (1962), “Aprendeu muito com os surrealistas, e ainda bem” (1999:343).

²² Curioso o apontamento de Mário Cesariny não incluir nem Manuel de Castro, nem António Barahona, no seu texto *A Intervenção Surrealista* (1997); nem, tampouco, Helder Macedo.

No entanto, Manuel de Castro é incluído numa resenha anterior, de Cesariny, intitulada *Para Uma Cronologia do Surrealismo Português* (1973). Nesta, é posto a par de “Natália Correia, Luiz Pacheco, Manuel de Lima, Virgílio Martinho, Ernesto Sampaio, João Rodrigues, Alfredo Margarido, Afonso Cautela, José Sebag e outros” (AA. VV., 2014:7).

²³ Note-se que Raposo Nunes não só é consideravelmente mais novo do que Barahona e do que Castro, como também só começou a escrever anos depois desta antologia, a *Grifo* (1970), em 1976.

²⁴ Veja-se o poema de Ruy Cinatti dedicado a António Barahona da Fonseca, incluído em *A Noite do Meu Inverno* (2016) e em *75 Poemas* (Cinatti, 2014:84).

ABF: Ajudei-o a resolver tecnicamente alguns poemas, sim, e depois isso alargou-se à reescrita de livros dele. Eu corrigia, mas sempre com ele.

A peregrinação de Manuel de Castro foi perigosa, nociva, de evoés²⁵. Não fosse Luiza Neto Jorge²⁶ e talvez não teríamos hoje António Barahona activo e pujante, literariamente. Manuel de Castro sucumbiria em 1971, depois de várias tentativas de reabilitação, já no limite da lucidez e a morfina. Pois de resto, “De morte natural nunca ninguém morreu.” (Sena, 1978:139).

Em 1970, Barahona encontrava-se em Moçambique, onde se deu a aproximação ao Islão. Uma profissão de fé que ainda hoje perdura e perpassa toda a sua obra²⁷. “Ignoro a ciência e especializo-me/ na alquimia dos Árabes.” (2016:37), versos de Adonis, poeta sírio, que encaixam como uma luva nesta conversão de Barahona.

Quando Barahona se refere à sua conversão - num artigo publicado inicialmente no Jornal *Expresso*²⁸, e posteriormente revisto e integrado em *Raspar o Fundo da Gaveta*

²⁵ Cf. (Castro, 2015:136); Manuel de Castro “era efectivamente um alcoólico.” (Marques, 2008:33); Herberto Helder escreve: “Há já uns anos que me vão chegando notícias: [...] o Luiz Pacheco e o Manuel de Castro entram e saem dos hospitais para fazer e desfazer curas de desintoxicação alcoólica” (Helder, 1971).

²⁶ António Barahona e Luiza Neto Jorge casaram-se, nos anos 60.

²⁷ Recorrentemente, António Barahona assina com o seu nome árabe Muhammad Abdur Rashid Ashrafi; o primeiro livro em que usa apenas o nome árabe é *Aos Pés do Mestre I* (ed. Autor, 1974); actualmente, concilia as duas grafias do seu nome nas suas edições.

Dentro do Islão existem várias correntes, sendo as principais os Sunitas (maioritário) e os Xiitas. A esta tese interessará sobretudo uma terceira, o Sufismo, onde de resto entenderemos a obra de António Barahona.

O sufismo é uma corrente mística islâmica. Resumidamente, trata-se de um constante exercício intelectual, de exegese, que consiste em tornar o exterior em interior. Ora, como no Hinduísmo. Há muitas afinidades entre estas duas correntes. No entanto, sublinhe-se que “Hinduísmo, ou melhor, na sua autêntica designação, Sanátana-Dharma, não é uma religião” (Pref. Barahona, *Bhagavad-Guitá*, 2007:30). É António Barahona que o diz, e acrescenta:

A religião comporta essencialmente o agrupamento de três elementos: um dogma, uma moral e um culto. Em Sanátana-Dharma não há nenhum dogma: há um Conhecimento a adquirir; não há propriamente moral mas dharma, conformidade à sua natureza, que implica obediência e disciplina; e há um culto, sim, mas o seu valor é puramente metafísico, tendo como alvo o Conhecimento, que conduz à Libertação, e não um valor dogmático e moral, que aspira à Salvação.

Libertação é um objectivo iniciático, metafísico.

Salvação é um objectivo religioso, teológico (Barahona – pref. *Bhagavad-Guitá*, 2007:31)

Mais ainda: “O Hinduísmo comporta, por analogia com a religião, o esoterismo e o exoterismo [...]. No Islame, por exemplo, a Doutrina é de essência dupla: metafísica (esotérica) e religiosa (exotérica)” (*idem*:34); Ver também o poema “O Poeta Sufi” (Barahona, 2011a:22).

²⁸ António Barahona *Explica a sua Conversão ao Islamismo*, publicado no jornal *Expresso*, de 2 de Abril de 2010.

e *Enfunar Uma Gávea* (2011a) -, distingue dois sentidos possíveis: o vulgar e o aristocrático. Este último, o que nos interessa, corresponde

à palavra grega *metanoia*, que exprime [...], como disse A. K. Coomaraswamy, uma *metamorfose intelectual*. Esta transformação interior, tal como indica, por outro lado, a etimologia da palavra latina *cum-vertere*, implica simultaneamente uma reunião, ou concentração das faculdades do ser, e uma espécie de reviravolta que conduz o pensamento humano ao entendimento divino.

Metanóia ou conversão, consiste, portanto, na passagem consciente da mente individual, presa das coisas sensíveis, ao estado em que esta se identifica a uma comunidade e ao movimento do cosmos, [...] recluso da certeza absoluta da unidade incondicionada de Deus, em todos os Seus aspectos, como no Hinduísmo (*Sanátana-Dharma*), e manifestações nos Profetas, Mensageiros e Santos, fundadores de orientações espirituais (2011a:163)

Conversão é um termo bastante peculiar, ainda mais se aplicado aos *versos* de António Barahona. Na verdade, falamos de uma *metaconversão*, porque os versos *convertem-se* em orações, onde referências a Allah e aos profetas muçulmanos (Moisés, Abraão, Jesus e Muhammad) são convocados recorrentemente. A *Grande Guerra Santa* é um *topos* de Barahona, não num sentido literal – bélico -, mas sobretudo interior e espiritual. De todo este processo, aparentemente pessoal, há que sublinhar a nova poética que surgiu - toda a obra desta geração mais não é do que essa *conversão aristocrática* da poesia portuguesa.

João Carlos Raposo Nunes – “Raposo” (2005:37), como é tratado pelos amigos e sobretudo por Luiz Pacheco²⁹ - nasceu em Lisboa, em 1955. Note-se que há uma diferença que ultrapassa os 15 anos, quanto a Barahona, e os 20, em relação a Castro. Não é uma mera aproximação de idades que os une como geração, mas sim, e como já aqui se disse, a sua poética partilhada por todos.

²⁹ “Às vezes também temos a «Caca do Verbo», uma secção que sai às Quartas-feiras, dirigida por um nobre, um erudito chamado Raposo! Com cara de judeu e alma de, de Maomé! Alma de uma poma! Esse grandessíssimo antigo *chauffer*, que em Lisboa atropelava as velhinhas, veio para aqui com o cadastro já muito pesado, e assim está a governar a vidinha à conta do Agostinho [da Silva]. O Agostinho é um macróbio que manda 25 contos de quinze em quinze dias, pa’ um gajo publicar aquelas parvoíces do Agostinho, já meio tonto da cabeça - já vinha assim mesmo da Bahia, por causa do espírito santo que lhe entrou por uma orelha – é o chamado «Espírito Santo de Orelha». O Agostinho escreve cada vez melhor! Mesmo à escritor/atestador(?) do outro mundo! Tem é de mandar dois cheques ao Raposo!” (transcrição de uma gravação de Luiz Pacheco, em que o mesmo fala do *Setúbal Cultural*, um jornal, em 1992); onde se lê “Caca do Verbo”, entenda-se pois por *Arca do Verbo*; os «cheques» mencionados visam o financiamento corrente do Centro Agostinho da Silva, criado em Setúbal, nessa mesma altura.

Frequentou igualmente o Café Brasileira do Chiado, onde trava conhecimento com António Barahona³⁰, antes de partir para Amesterdão, em 1974. É no palco do Chiado que a amizade entre estes poetas se fortalece, e onde deixavam os seus poemas e livros à porta da Brasileira, para serem vendidos. Aqui também travam conhecimento com Freddy King – de quem Raposo Nunes coloca uma fotografia³¹ (1977:18) e uma epígrafe no seu livro *É Esta a Nossa Onda Gigante* (1977) – uma personagem mítica daquele contexto, músico guineense, que declamava os poemas de Raposo e Barahona no Largo do Chiado.

No táxi que conduziu entre 1977 e 1988, em Lisboa, Raposo ajudou Barahona nas suas inúmeras mudanças de casa. Nele também, chegou a transportar Mário Cesariny³². Com Manuel de Castro, não teve contacto algum, apesar de chegar a frequentar a sua casa, anos depois da sua morte. Aliás, foi nesta altura que mais escreveu, e onde surgiram os *Poema-Colagem* e as inúmeras *Folhas Voadoras*³³, que vendia avulso, em fotocópias de tiragem muito reduzida, e ao preço que aprouvesse ao comprador-leitor.

Dos três poetas desta tese, é também António Barahona quem detém a obra mais vasta e mais variada. Uma obra que responde a um programa de constante reescrita, tal como foi a de outros poetas como Herberto Helder, Joaquim Manuel Magalhães ou Carlos de Oliveira³⁴.

Foram vários os livros desmantelados, títulos que desapareceram e os poemas realocados. Numa poética de matriz expansionista, a sua obra está hoje a ser reorganizada por volumes. *O Sentido da Vida É Só Cantar* é o título escolhido para esta *suma poética*, que prevê ter cerca de vinte tomos³⁵.

³⁰Raposo já não apanha o Café Gelo em funcionamento, mas leu e conviveu muito com os surrealistas. Aliás, há um distanciamento interessante quanto a esse movimento:

O surrealismo, esse sim sobrevive
no Mundo de dinossauros
e homens armados de marfim
Numa enfermaria dentro de uma gruta (Nunes, 1976:24).

³¹ Na fotografia, Raposo Nunes encontra-se de pé, à esquerda de F. King.

³² Cf. (Pacheco, 2005:23).

³³ Ver anexos IV, V, VI, X e XI.

³⁴ Trabalhar a bibliografia de António Barahona torna-se, por isso, difícil. Ainda assim, respeitar-se-á sempre a vontade última do autor, ou seja, a versão mais recente da obra em questão. Aqui e acolá, far-se-á menção a versos retirados ou modificados, sendo no entanto sempre mencionado o motivo da exceção.

³⁵ Ver Anexo III.

A reescrita é o *lamber dos versos*, como escreveria Sá de Miranda; para Barahona, *a poesia é sôpro*, como veremos, e o *sôpro* requer um gesto inspiratório profundo, para uma expiração longa e quente. Melhor: mais do que uma obsessão tecnocrática ou de uma interpretação herbertiana da obra como *poema contínuo*, a reescrita é sobretudo simbólica da peregrinação longa e atribulada deste poeta: das suas fases, do convívio e das leituras de novas gerações. “A minha aprendizagem, como poeta, foi lenta a dolorosa:/ obriga-me à constante reescrita do poema” (Barahona, 2011:14). A indústria de Barahona pode-se representar por este pequeno poema de “Letras”, incluído em *Aos Pés do Mestre* (no prelo)³⁶:

O poeta
trabalha a deshoras
no lab-
oratório (2017a:58)

A sua actividade literária alarga-se também à tradução, ou, nas palavras do poeta, à *transcrição*. Na verdade, traduziu ao longo da vida vários romances, sobretudo do francês. *Transcrição* é um conceito seu, que aplica aos poemas *Poema do Senhor Bhagavad-Guitá* (2007) e *Upaixad da Grande Floresta* (2015). Do árabe ou do sânscrito, António Barahona entende a tradução destes textos, afinal, como uma *criação* sua – há um exercício não mecânico, mas de *conversão*: pensar a tradução não como o que significa um dado texto na língua pretendida, antes pensá-lo como seria se escrito no idioma em que se trabalha. Afinal, a tradução é em si mesma uma questão de gosto. Há um trabalho profundo da língua portuguesa para que se adapte ao ritmo de outras línguas, conseguindo sempre manter a métrica, ou transformando-a, sobretudo, para o dodecassílabo.

Um dos seus maiores e reconhecidos trabalhos é a transcrição de *Fedra*, de Jean Racine, editada na Porto Editora, em 2003³⁷. No posfácio desta edição, escreve Barahona:

Transcriar um texto é aprofundá-lo e, depois, esquecê-lo para reencontrá-lo à superfície da pele, reescrito numa tatuagem.

³⁶ Inédito; dactiloscrito gentilmente cedido pelo autor; reúne textos inéditos, éditos e transcrições, de 1971 até 2016; doravante, com referência bibliográfica 2017a.

³⁷ Vasco Graça Moura também traduziu este texto, mas para decassílabos. Barahona, por sua vez, *transcreveu-a* em dodecassílabos, medida que considera a mais natural na língua portuguesa.

Transcriar uma tragédia de Racine e especialmente *Fedra* é, além disso, usar o fôlego e a voz, e o corpo todo feito uma caixa de ressonância.

O poeta, ao Transcriar o texto na página, usa-se a si próprio tal como o actor do palco.

[...]

O transcriador jamais se deixa dominar pela língua alheia, possuído e dominado que está pela sua própria língua [...]

O poeta, quando escreve o seu próprio poema, escreve sobre papel em branco. Mas, quando transcria, escreve sobre vidro: copia o poema que está por baixo.

Esta cópia não é apenas a invenção do poema como se o autor o escrevesse na sua própria língua [...] mas sim a cópia integral do silêncio aglutinador das palavras (Racine, 2003:142-143)

As releituras de Camilo Pessanha e Cesário Verde, concretizadas em edições da obra completa na chancela da Assírio & Alvim, não foram de todo ao acaso. Um itinerário que poderia ser designado por «Da Cidade Santa ao Ópio»; prova e exemplo disso são os poemas “Memória de Camilo Pessanha” e “Memória de Cesário Verde”³⁸. Camões, Rainer Maria Rilke, Ângelo de Lima e Edmundo de Bettencourt são outras referências intertextuais constantes.

Manuel de Castro também traduziu, sobretudo do francês. Destaca-se a sua tradução de Espinosa, *Tratado Político*. Diz-se que Manuel de Castro dominava vários idiomas, do latim às línguas românicas, inclusive um dialecto germânico de uma terra onde imigrou, chamada Heidenheim.

A relação com Herberto Helder foi muito mais prolixa com António Barahona, havendo uma intensa troca de correspondência, até aos últimos dias de vida de Herberto. Já com Manuel de Castro, é de salientar a inclusão de onze poemas em *Edoi Lelia Doura* (1985)³⁹, uma antologia organizada por Herberto, *das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa* – como podemos ler no subtítulo da mesma. Herberto e Manuel de Castro conviveram pessoalmente, em Lisboa. Aquando da sua morte, Herberto escrevera “O Manuel de Castro tinha a lucidez do demónio, a crueldade (para os outros e para si

³⁸ Ambos incluídos em *Pássaro-Lyra* (2015), em páginas seguidas; cf. (Barahona, 2015:142-143).

³⁹ Ver Anexo II; note-se que esta antologia quebrou o silêncio que pairava sobre Manuel de Castro. O seu último livro tinha saído em 1960, e desde então pouco ou nada de seu era lido. Foi aliás a partir da sua integração nesta antologia de Herberto, que se decidiu fazer a edição das poesias completas *Bonsoir, Madame*, em 2013, mais de 50 anos depois da “mudança” de Manuel de Castro. De igual modo, foi esta última edição de *Bonsoir, Madame* que trouxe Castro às leituras correntes das novas gerações de poetas – pelo que, a nível da recepção da poesia castrina, se deve considerar um intervalo de absoluto silêncio entre os anos 70 e os anos 10 do séc. XXI. De resto, só quase António Barahona, pela honra e amizade que lhe devia, o foi citando recorrentemente nas suas obras.

mesmo) de um carnívoro e a secreta fragilidade de quem anda perdido pelo escuro. Os poemas dele mostram, a quem sabe ler, toda esta movimentação interior” (Helder *apud* AA. VV., 2014:35).

Manuel de Castro era uma presença dos cafés, todos o conheciam. Para lá do Gelo, para lá da Brasileira, para lá inclusive de Lisboa. Helder Macedo, mesmo na sua longa estadia em Londres, acompanhou bastante o poeta, com a proximidade que uma grande amizade dita⁴⁰.

Sabe-se hoje que há muitos textos ainda por encontrar de Manuel de Castro, espalhados por vários jornais, como o *Diário de Lisboa*, o *Diário Ilustrado* ou o *União*. Aliás, a edição de *Bonsoir, Madame* (2015) conta já com a recollecção de alguns inéditos de jornais.

Raposo Nunes também conheceu Herberto Helder, em 1973⁴¹, ano em que começou igualmente a conviver com Virgílio Martinho, Mário Cesariny e Jaime Salazar Sampaio. Foi em 1989 que Raposo se mudou de vez para Setúbal, onde começa um novo negócio, a livraria *Uni Verso*, no nº13 da Rua do Concelho. Nela, contactou com outros autores, de poetas a romancistas. Luiz Pacheco⁴², por exemplo, foi uma presença assídua neste espaço, quando também ele se mudou para Setúbal. E a par dele, outros, como António Cândido Franco, Agostinho da Silva (com estes dois últimos, trocou imensa correspondência), e o próprio António Barahona. Aliás, o próprio nome da sua Livraria deve ser explorado nas suas possibilidades semânticas, para melhor entendimento do próprio conceito de poesia de Raposo.

Raposo Nunes teve também uma participação copiosa na imprensa, tendo colaborado com a revista de filosofia portuguesa *Leonardo*, com o *Diário Popular*, com o *Edição Especial*, o *Europeu*, o *Jornal de Sintra*, o *Distrito*, o *Jornal de Letras* e o *Letras & Letras*. No entanto, foi no jornal semanal *Setubalense* que mais se destacou, jornal onde Raposo Nunes coordenou o suplemento literário, *Arca do Verbo*⁴³; no meio

⁴⁰ Alguma da correspondência entre Castro e Macedo aparece no número 73/74 da revista *Ideia*; é a partir destes textos que se conclui que o poema “Notícia Pessoal Para um Amigo em Londres” (Castro, 2015:26) – incluído em *Paralelo W* (1958) - é escrito para Helder Macedo.

⁴¹ Também com 18 anos, a mesma idade com que António Barahona conhece Herberto Helder; sobre a relação destes dois poetas, atente-se ao poema “Rua de São Paulo 1972/72”, publicado na revista *Ideia* (AA. VV., 2015:97).

⁴² Manuel de Castro também fora íntimo de Luiz Pacheco.

Raposo Nunes e Luiz Pacheco chegaram a partilhar a mesma casa.

⁴³ O Suplemento teve uma vida de publicações delimitada entre 1988 e 1999.

de mais de quatrocentos números, constam contribuições de vários poetas, inclusive António Barahona⁴⁴, Agostinho da Silva e o próprio Luiz Pacheco. Actualmente, colabora regularmente com Cândido Franco, na Revista *Ideia*, onde se encontram muitos dos seus poemas mais recentes, de condição dispersa.

Será de notar também a proximidade dos três a Teixeira de Pascoaes. Este poeta e colaborador da *Águia* veio a mostrar-se muito importante e com um contributo de peso, ora para o Surrealismo, como para toda a poesia do séc. XX⁴⁵.

António Barahona, por exemplo, mantém a relação com Pascoaes essencialmente pela ortografia – ou pela *ortographia*, como o poeta prefere. Em todos os livros mais recentes, existe uma salvaguarda inicial para o acordo/desacordo ortográfico que prevalece na sua escrita e nos seus poemas, onde se segue “o critério biológico e estético de Teixeira de Pascoaes” (Barahona, 2013:9), e onde as palavras se escrevem “com recurso à etymologia genética e tendo sempre em conta a sua conduta musical” (*ibidem*). Tudo isto porque “A ortografia é o rosto das palavras” (Barahona, 2011a:169), e há nisto um saber semântico, uma manutenção da etimologia para algo superior e exacto.

De tudo isto surge a necessidade e propósito desta tese: da lacuna dos estudos literários sobre estes autores, sobre esta geração marginalizada pelos construtores do nosso «Cânone».

Barahona foi sempre renegado por grande parte dos seus contemporâneos. Raposo Nunes é um nome praticamente desconhecido do público, circulando num meio muito pequeno. Só Manuel de Castro sobrevive e se destaca – curiosamente o único à data morto – com uma edição da obra completa, *Bonsoir, Madame*, de 2015, resultante de uma parceria entre a *Alexandria* e a *Língua Morta*⁴⁶. Esta última editora (de David Teles Pereira e Diogo Vaz Pinto), assim como a Averno (Manuel de Freitas) e a Alambique (Inês Dias), têm feito um trabalho muito próximo de António Barahona. Aliás, foi da convivência com estas duas gerações que surgiu a segunda fase do poeta. A intimidade que gerou com os *Poetas sem Qualidades* influenciou a sua escrita.

⁴⁴ Cf. Anexo XII.

⁴⁵ (Cf. Franco, 2012).

⁴⁶ Este trabalho começou por ser feito em exclusivo para a *Alexandria* – Nuno Franco comprara os direitos de autor às filhas de Manuel de Castro por 400.000 escudos, na altura -, coordenado por Luís Abel Ferreira, em parceria com António Barahona.

Mesmo depois da cisão *Bartleby*⁴⁷ (circa 2010) – a separação entre Manuel de Freitas e a geração que lhe sucedeu, onde se encaixam nomes como os já referidos Diogo Vaz Pinto e David Teles Pereira, bem como Golgona Anghel - António Barahona continuou sempre como ponte entre estas duas *facções*⁴⁸, chegando mesmo a dedicar poemas a estes jovens poetas, e vice-versa⁴⁹. Barahona é hoje mais lido e reconhecido pelas gerações mais novas do que pela sua.

Folheie-se a Antologia *A Poesia Portuguesa Hoje* (1973), de Gastão Cruz, onde no meio de mais de sessenta referências poéticas, nenhum dos autores desta tese figuram. Mesmo na sua segunda edição, revista e aumentada, ainda da autoria de Cruz – de resto uma preocupação recorrente e já caricaturada deste poeta - mas agora em 1990, onde nada novamente se encontra. Não que seja significativo por si só, contudo, é no mínimo sintomático deste esquecimento, ou deste vazio a que votaram estes poetas.

António Barahona - faça-se a devida salvaguarda - ainda assim, é o poeta mais antologado⁵⁰, contando com textos na já citada *Poesia Portuguesa do Pós-Guerra 1945-1965* (1965), em *Líricas Portuguesas 4ª Série* (1969)⁵¹ e no livro *A Parede Azul. Estudos Sobre Poesia e Artes Plásticas* (1991) - ambos organizados/redigidos por António Ramos Rosa. É ainda contemplado no terceiro tomo de *Crítica II* (1999)⁵², onde merece a atenção do crítico João Gaspar Simões, que assevera a seu respeito que “Entre os jovens destes últimos dez anos [anos 60] não temos dúvidas em o considerar um dos mais *iluminados*” (1999:345).

E. M. de Melo e Castro⁵³ e Maria Alberta Menéres incluem Manuel de Castro⁵⁴ logo numa das primeiras edições da *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa* (1961).

⁴⁷ Bar de Manuel de Freitas, no Bairro Alto de Lisboa.

⁴⁸ Rui Caeiro (1943) é também um dos poetas mais antigos, que colabora regularmente com estas duas editoras.

⁴⁹ Leia-se, a este respeito, a nota introdutória de David Teles Pereira à obra *A Doença-Panaceia* (2012), de resto a quem a obra é escrita e dedicada.

⁵⁰ António Barahona entrou também em dois filmes, no mesmo ano, *Conversa Acabada* (1981), de João Botelho, e *A Princesinha das Rosas* (1981), de Noémia Delgado. No primeiro foi leitor de Fernando Pessoa (ortónimo), e no segundo desempenhou o papel de Rei.

⁵¹ Infelizmente, a secção dedicada a Barahona, em *Líricas Portuguesas*, contempla gralhas de vários tipos e ordens – o que levou Barahona a repudiar por completo este trabalho de Ramos Rosa.

⁵² Nesta obra, estão reunidas recensões críticas às obras primeiras de António Barahona, que se estendem por mais de 30 páginas.

⁵³ É oportuno repetir que Melo e Castro referencia Barahona em *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Séc. XX* (1987).

⁵⁴ Não menos oportuno também, será recordar a presença de Manuel de Castro na antologia organizada por Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura* (1985).

Mais tarde, no 2º volume da *Antologia de Poesia Portuguesa 1940-1977* (1979) - ambas editadas pela Moraes Editores – juntam a Castro, António Barahona.

Manuel de Castro foi também homenageado por Helder Macedo e E. M. de Melo e Castro, com traduções de dois poemas seus⁵⁵, para inglês, numa antologia inglesa *Contemporary Portuguese Poetry* (1978).

Actualmente, António Barahona mantém uma colaboração constante com as revistas *Telhados de Vidro* e *Cão Celeste*. Em 2013, foi incluído – juntamente com Raposo Nunes – numa antologia organizada por Catarina Nunes de Almeida e Duarte Drumond Braga, intitulada *Nau-Sombra. Os Orientes da Poesia Portuguesa do Século XX* (2013a), onde constam alguns dos seus poemas.

g'') Intertextualidades. Dedicatórias e Epígrafes.

Há vários sinais de «entreleitura» destes três poetas: todos se leram, todos se conheceram e marcaram a sua escrita. É Manuel de Castro que ocupa o espaço maior, neste triângulo poético.

Ao longo da obra de António Barahona, há vários poemas epigrafados com versos de Manuel de Castro, assim como várias intertextualidades com os seus poemas.

A primeira referência, encontra-se logo em *Impressões Digitais* (1968), no célebre poema “Homenagem a Allen Ginsberg”:

Alguns forçados a voto de pobreza
arrastando-se pela Europa como o meu amigo
Manuel de Castro
um dos melhores espíritos da minha geração, Allen Ginsberg
que embora não acredites, ainda resiste,
árabe na linha do seu destino infalível
acendedor de palavras
visionário de técnicas amorosas, combativas, mágicas (1968:122)

Em *Pássaro-Lyra* (2015), Barahona dedica um dos capítulos, *Safra*, “à memória de Manuel de Castro” (2015:67). Talvez por isso seja nesta parte do Primeiro Tomo da sua *Suma Poética* que se encontrem os poemas “Osíris”, “Ísis” e “Hórus”, todos em

⁵⁵ Esta antologia conta com contribuições de vários tradutores. Os poemas de Manuel de Castro foram traduzidos pela mão de Jonathan Griffin.

assumido diálogo com os poemas de *A Estrela Rutilante* (1960), “O Rosto de Ísis”, e sobre o Mito fundador, de Osíris. Estes, aliás, já vinham incluídos em *Insónias e Estátuas* (1961).

Se de facto há um «Mestre Espiritual», um cabecilha de grupo desta geração, este lugar é sem dúvida ocupado por Manuel de Castro. A morte precoce – se precoce não é toda a morte – ajuda a este tom messiânico de Poeta-Profeta-Promessa, concedido aos versos de Castro. Leia-se este poema de António Barahona:

II

Bonsoir, Madame, de Manuel de Castro,⁵⁶

talvez seja o livro mais triste
que se escreveu em Portugal
depois do *Só*, de António Nobre.

[...]

a tua vida, nesse livro, expira
e ressuscita em língua portuguesa:
nossa pátria d’herança e de beleza
coroa tua glória (Barahona, 2015:140-141)

E outro excerto de um poema, em páginas seguintes:

ainda tenho tempo de enriquecer com este poema
e oferecer anéis aos mendigos,
em memória do Poeta Manuel de Castro,
que Deus haja (*idem*:160)

Há outras intertextualidades a apontar, como a recorrência da estrofe “Amanhã/
serei bom/ por música” (Castro, 2015:34), em poemas como “Vozalém”, onde
“Desprendida do som, voz inaudita:/ se conseguir escutá-la, eu serei bom por música”

⁵⁶ O título deste poema é precisamente “Memória de Manuel de Castro (*Enquanto revia as provas de Bonsoir, Madame*)”.

(Barahona, 2008:268)⁵⁷; ou o paratexto “com música de Manuel de Castro” (2016b:68), ao poema “Café Gelo”.

“Não te conheço ainda e és já uma saudade” (Barahona, 2016:143) é uma paráfrase de “Estás próximo e és uma saudade” (Castro, 2015:46), originalmente de *Paralelo W* (1958).

A Manuel de Castro – Lisboa 1973, poema de Raposo Nunes, foi publicado na revista *Ideia* nº 73-74, que dedica grande parte do miolo a Manuel de Castro. Reproduzimo-lo aqui, na íntegra.

Uma pedrada no segredo
Um pontapé no silêncio
Uma facada no amor
Um murro no olho do poeta

Um delírio de copos no “Estibordo”
Uma joint ao canto da “Opinião”
Um beijo de louco nos lábios da louca
Uma cozinheira de cutelo na mão

Um poema volante nas mãos do Cinatti
Uma rosa pintada nos lábios da Eunice
Um canivete afiado pelo Cabeça de Vaca
Uma filha tua a arder de desejo

Um saco cheio de loucura nas mãos do Pacheco
Uma rutilante sombra acesa na noite escura
Um desenho do Délio escorrendo sangue
Uma vagabunda sentada nas escadinhas do Duque

Sonhando sonhando sonhando (AA. VV, 2014:114)

⁵⁷ Esta antologia, editada em 2008 sob a chancela da Assírio & Alvim, é a que virá a dar o nome à actual *Suma Poética* de António Barahona; no entanto, dado o trabalho de reescrita do poeta, foi renegada, muitos dos seus poemas «rasgados», outros revistos, que irão reintegrar outras obras, previstas no seguimento da *Suma*. Mais uma vez, citou-se esta versão por ser nela que existe mais uma prova do diálogo textual constante entre Barahona e Castro.

Note-se que este último verso é uma alusão clara à recorrência do onirismo em Manuel de Castro, a um “perdoa-me Senhor os sonhos incompletos...” (Castro, 2015:213).

No seu livro *O Rolar da Pedra* (1980)⁵⁸, Raposo Nunes tem um poema dedicado a António Barahona, antecedido por outro, esse dedicado a Eunice Muñoz, “Amor Único”, de Barahona.⁵⁹ Nesse poema dedicado ao poeta Sufi, note-se o último verso aspeado “A luz era muito intensa e não vinha exclusivamente do sol”, verso de António Barahona, retirado do seu livro *Única Grande Ode*⁶⁰ (1978).

Também no seu livro *Bulbul: Cânticos Arrábidos* (1990), há um poema em que Barahona figura directamente, e onde Raposo Nunes alude a um dos seus livros:

Foi necessário morrer.
Foi necessário beber os *Livros da Índia*
de António Barahona, o Poeta dos Pés em Sangue,
baleado pelo enigma da Saudade
no auge da Obra (1990:22)

Efectivamente, António Barahona teve um peso incontestável na aproximação e aprofundamento de Raposo Nunes no Oriente, como veremos brevemente no capítulo que se segue. *Livros da Índia* é uma obra de António Barahona, editada sob a chancela da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em 1984, onde um dos capítulos – o V, de nome “Re-” – é dedicado a Raposo Nunes (1984:99).

Aliás, quando António Barahona se encontrava em Goa, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian⁶¹ – no início dos anos 80 -, inicia um suplemento literário no Jornal *O Heraldo*, suplemento esse sob o nome de *Ponto de Encontro*. Nele, previu concretizar uma “confluência das poéticas em língua portuguesa, de Portugal, Brasil, Angola, Moçambique e Índia”. Logo na primeira série, dedicada a Portugal e dada à estampa em 2/9/1982, são incluídos Luís Miguel Nava, Alexandre Vargas⁶² e João Carlos

⁵⁸ Possível alusão a *Like a Rolling Stone*, música de Bob Dylan, de 1965.

⁵⁹ Cf. (Nunes, 1980:17); foi de facto neste último poeta que o amor foi mais prolixo, especialmente se atentarmos aos títulos dedicados à atriz Eunice Muñoz – a *musactriz* (Barahona, 2015:39), com quem Barahona casou em 1970 - responsável pela sua conversão ao islão: *Eunice* (1970; 2.ª edição, Átrio, 1991), *Amor Único* (1978), todos eles reunidos no volume a ela dedicado, *Pássaro-Lyra* (2015); ora, como escreve António Barahona, “A mulher existe para culminar num livro” (2017a:69).

⁶⁰ Esta edição é das primeiras em que o poeta assina com o seu nome árabe Muhammad Rashid.

⁶¹ Cf. Anexo IX.

⁶² Alexandre Vargas viria mais tarde a integrar a autoproclamada *Geração de 80*.

Raposo Nunes, com poemas de *O Rolar da Pedra* (1980)⁶³. De notar será ainda a performance *O Tubo. Poesia Som Imagem Documentos* (1979)⁶⁴, onde Barahona e Raposo colaboram, a par de outros nomes, como Eunice Muñoz, Filipe Mendes⁶⁵ e Délio Vargas.

Temos os dados lançados para todas as temáticas que nos esperam. Partamos para os assuntos importantes.

⁶³ Cf. Anexo VIII.

⁶⁴ Cf. Anexo VII.

⁶⁵ Também conhecido por «Phill Mendrix»; guitarrista fundador de um dos mais importantes grupos de rock português dos anos setenta, *Chinchilas*.

II – A Recuperação do Fascínio Romântico sobre o Oriente

Sempre voltámos ao Oriente

Edward W. Said

a) Em que se conta uma pequena resenha dos deslumbramentos.

A memória que guardo do Ganges é uma Nau a descer o Tejo.

João Carlos Raposo Nunes

O Oriente, promessa de passado e futuro, povoa há muito o imaginário europeu. Esta aguda atracção manifesta-se nos mais variados contextos, ao longo do tempo: na decisão política, na acção económica e no equilíbrio geo-político entre o ocidente e o oriente. Um dos apogeus desta dinâmica ocidente/oriente é-nos particularmente querida: a descoberta do caminho marítimo para a Índia. Porém, o encanto é anterior e, contudo, vai muito para lá de 1498 - prolonga-se, prorroga-se, não esmorece. A *Índia* multiplica-se, metamorfoseia-se em mito, lenda, em significados cada vez mais plurais, cada vez mais subjectivos, pessoais.

Todavia, é sobretudo na segunda metade do século XIX (mas com origens que remontam ao século XVIII) que o pensamento oriental se vê directamente investido no pensamento artístico e filosófico da vanguarda intelectual. Veja-se Schopenhauer e os elementos que integrou na sua filosofia pessimista - o *Véu de Maya*, como pequeno exemplo. O próprio Nietzsche estudou profundamente as civilizações orientais. Em Portugal, leiam-se os sonetos de Antero de Quental na sua fase budista e espiritual; o *Mandarin* de Eça de Queiroz; leiam-se, por igual, Camilo Pessanha e Wenceslau de Moraes que se exilaram em Macau e no Japão, respectivamente; Ângelo de Lima, Alberto Osório de Castro⁶⁶; Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa como Álvaro de Campos. E

⁶⁶ A propósito desta tríade de poetas, atente-se ao comentário importantíssimo outorgado por Duarte Drumond Braga e Catarina Nunes de Almeida:

O que começa com a geração de Camilo Pessanha, Wenceslau de Moraes e de Alberto Osório de Castro é a assunção do Oriente como um novo horizonte estético e temático para a moderna poesia portuguesa. Os poetas desta geração exibem, antes de mais, uma sensibilidade – cujos primeiros sinais se notam já em Gomes Leal e em algum Antero – em relação às coordenadas estéticas ditadas por outros *orientalismos*, sobretudo o francês e o britânico. [...] A construção de uma continuidade de valores simbólicos, estéticos e até morais em torno de um Oriente de literatura portuguesa acabará por também incluir esta

tantos outros nomes dispersos e avulsos pela Europa como Mark Twain, Kinglake, Flaubert, Disraeli, Victor Hugo, Goethe, Nerval, Lamartine, Chateaubriand, George Eliot, Walter Scott, Lord Byron, entre mais umas dezenas de outros autores. E cada um com o seu respectivo «oriente idiossincrático».

Edward W. Said faz um trabalho extraordinário de enumeração e estudo teórico do *Orientalismo*, que dá o nome à sua obra de 1978. No entanto, a esta tese interessa sobretudo o impacto literário deste conceito no panorama português, o que nem por isso invalida o contributo de Said, que, de resto, será citado recorrentemente.

Barahona, Castro e Raposo não são casos únicos de revivalistas do Oriente – de uma «oriental-idade» na poesia portuguesa contemporânea – como nos faz notar o vasto trabalho de Duarte Drumond Braga⁶⁷. Outros nomes poderiam ser citados, como António Manuel Couto Viana, Y. K. Centeno, José Augusto Seabra, Gil de Carvalho, Maria Anna Acciaioli Tamagnini, Ruy Cinatti, M. S. Lourenço, José Alberto Oliveira⁶⁸, Jorge Sousa Braga, Miguel-Manso, entre outros – na sua maioria incluídos na antologia em questão. No entanto, limitaremos o nosso estudo a este epicentro poético tripartido.

b) Sob uma Geografia Dialéctica.

Para Said, *Orientalismo* é em si mesmo “um estilo de pensamento baseado numa diferença ontológica e epistemológica entre o «Oriente» e [...] o «Ocidente»” (2003:2-3). É sobretudo um movimento cada vez mais académico e teórico, e, por isso, muitas vezes distante daquilo que o Oriente genuinamente representa. Porque este “Oriente não é o Oriente – é o Oriente tal como foi orientalizado” (*idem*:121).

O que há é uma obsessão pelo “Oriente ao oriente do Oriente” (Pessoa, 2013:59). Uma obsessão não compulsiva, mas natural: enumerem-se as várias grandes civilizações, e note-se que se sucederam, *latu sensu*, num sentido geográfico de oeste-este. De resto, o sentido mais natural do mundo, que coincide precisamente com o movimento de rotação

geração finissecular, dando um impulso decisivo [...] [para] um *orientalismo português* em poesia (2013a:14)

⁶⁷ Cf. (AA. VV., 2013a).

⁶⁸ Este poeta dedica um poema a António Barahona, intitulado *Semiologia*, no seu livro *Como Se Nada Fosse*; Cf. (Oliveira, 2015:27).

do nosso planeta. Há como que uma comunhão vectorial. E *vector* é um termo a reter para posteriores reflexões.

O *Oriente*, enquanto conceito europeu, vive precisamente do antagónico proeminente, do quão diferente se revelam as concepções do Mundo e do Tempo. A Observação pela Acção. A Meditação pelo Cálculo. A Naturalidade pela Geometria. Uma Escatologia vertical pela horizontal. O Chá pelo Café. Há, no mundo oriental e/ou asiático, o elogio da lentidão em prol da velocidade de uma Europa cada vez mais industrial e mecanizada. Note-se que a Colonização Europeia veio distorcer por completo qualquer tipo de autenticidade do Oriente. Qualquer presença que não seja autóctone é uma deturpação desse mesmo meio. Um viajante, por mais inocente ou legal, será sempre um intruso.

O lugar a estar é sempre o lugar onde não estamos. Onde não podemos estar. É no inacessível que sempre localizamos a realização. E o Oriente detém esse fascínio, esse charme atractivo ao Homem ocidental, daquilo a que podemos chamar de *paraíso*, de plenitude geográfica, onde se reconcilia corpo e alma, nessa já citada síntese kierkegaardiana do espírito. *Índia* é, sobretudo, uma sinédoque desse Oriente fantasioso, que engloba tanto o Médio Oriente como o Extremo Oriente.

c) André Malraux e a *Tentação do Ocidente*.

O Ocidente é agónico por excelência.

António Barahona

André Malraux faz um exercício que merece toda a nossa atenção, no seu primeiro romance. *A Tentação do Ocidente* (1926) é precisamente o inverter do *orientalismo-em-si*. É a desmitificação desse fascínio através do seu inverso – um quase «ocidentalismo», por parte de um oriental.

Ao romance e já.

Observo os Europeus; escuto-os; creio que eles não compreendem o que é a vida. Inventaram o diabo; felicito-os pela imaginação. Mas, desde que o diabo morreu, parecem-me vítimas de uma mais alta divindade da desordem: o espírito (Malraux, 2005:23)

Numa análise superficial, a *morte de Deus* significou uma despenalização póstuma do Bem e do Mal. O Homem não estava preparado para isso: porque a religião, mais do que o *ópio* de Marx, organiza e estabiliza os povos.

Olhar para o Oriente é negar o Ocidente. É repensá-lo. É um processo de libertação de culpas agostinianas, da matriz tão católica e tão impregnada na vida e na arte. “Os Europeus estão cansados de si próprios, cansados do seu individualismo que se desmorona, cansados da sua exaltação” (*idem*:55), mesmo quando “Procurar-se a si mesmo ou de si mesmo fugir são atitudes igualmente insensatas” (*idem*:46).

É pertinente debruçarmo-nos neste ponto. *Insensato*, por quê? “Quem se deixar dirigir pelo espírito já não viverá senão para ele e por ele. Não há mais nefasto artifício” (*ibidem*).

Diz ainda Ling, o correspondente oriental, “Deus, para vós, é um estado; para nós, ritmo.” (*idem*:33). E esta noção de ritmo importa sobretudo para a poesia, na medida em que ela é som, é sopro. E também Deus existe enquanto *sôpro*, como nos diz António Barahona. O nihilismo é inevitavelmente in comportável para a humanidade. Também Albert Camus o refere, citando um estudioso de Léon Chestov:

Também volto a Chestov. Relata um comentador das suas afirmações, que merece o nosso interesse: «A única saída verdadeira encontra-se precisamente no ponto em que não há saída para o julgamento humano. Se assim não fosse, para que precisávamos nós de Deus? Só nos voltamos para Deus a fim de obter o impossível. Quanto ao possível, os homens bastam.» (2007:42-43)

Pode aparentemente parecer um desvio ao romance de André Malraux – mas não é. Tudo isto serve para demonstrar a preocupação de não haver um alvo espiritual para o *comum mortal*. Se Camus diz que Deus é o absurdo-em-si, outros não concordaram, como vimos. A Transcendência é lógica em si mesmo, e a sua ausência conduz a um desespero de interpretação do mundo. Porque, efectivamente, sem a *ideia* de Deus, tudo isto não passa de um absurdo.

É que, mau grado nosso, correremos muitas vezes o risco de tudo sumir na confusão, mercê de uma única palavra explicativa. Impõe-se que cada um de nós participe essencialmente do absoluto, senão é o fim de tudo (Kierkegaard, 1972:172)

Malraux antecipara isto mesmo quando professou “Je pense que la tâche du prochain siècle, en face de la plus terrible menace qu'ait connue l'humanité, va être d'y réintégrer les dieux.” (Malraux, 1955 *apud* Perrin, 1996:173). O século XX foi sobretudo um século de extremos, e um século de descrença e cepticismo só pode conduzir inevitavelmente a um oposto. Como na lógica nietzscheana do binómio apolíneo/dionisíaco. A necessidade de uma nova espiritualidade, de uma nova transcendência, surge como que «fisiológica» ao Homem contemporâneo.

Difícilmente o Uno poderá voltar a ser pensado a nível epistemológico. Num Mundo cada vez mais fragmentário em si mesmo, nem Deus escapa a esse estado de constante pluralidade.

d) Ainda no *Orientalismo*: o Lugar Ausente.

um dia estava sentado na Índia a pensar em Lisboa

João Carlos Raposo Nunes

O *Orientalismo* é em si mesmo uma busca necessária de algo invariavelmente perdido. O *Orientalismo* é um nomadismo-em-si; é a forma primária de partida para o encontro de si mesmo. É uma alteridade espaciotemporal.

Escreve Said que “Em meados do século XIX, o Oriente tinha-se tornado [...] uma carreira em que o indivíduo podia refazer e restaurar não apenas o Oriente, mas também refazer-se de si e restaurar-se a si próprio” (2013:194)

A *Geração Beat* outorgou um importante reavivamento das artes e conceitos orientais. *Dharma*, *Karma*, *Yôga*: eis alguns exemplos de conceitos que foram apropriados pelo pensamento ocidental. Apropriados num sentido de reinterpretação, por vezes, a ponto de distorção⁶⁹. A sacralização compulsiva de tudo pelas mãos de Allen

⁶⁹ António Barahona, no prefácio à sua transcrição de *Bhagavad-Guitá* faz uma severa crítica aos maus usos destes conceitos na contemporaneidade:

Na Europa, e com especial incidência nos Estados Unidos, proliferam inúmeras organizações que nada têm de hinduístas. Não passam efectivamente de uma moda, já em franca decadência, e que só contribuem para o lamentável equívoco de confundir Sanátana-Dharma com religião, moral, sentimentalismo, etc., e de Yôga com exercícios de relaxamento, ginástica terapêutica, desportiva, etc., noções completamente estranhas à tradição iniciática e primordialmente intelectual, que constitui o Hinduísmo (pref. *Bhagavad-Guitá*, 2007:29)

Existe um glossário em anexo, tanto aqui, como na sua transcrição da Escritura *Upanixad* (2015).

Ginsberg, ou mesmo as viagens constantes de Jack Kerouac não são mais do que sinais dos tempos: se a vida não tem sentido, que seja pelo menos *espiritual*, e espiritual precisamente porque *estética*, num reencontro com o pensamento nietzscheano.

Num pequeno texto sobre Kierkegaard e a sua obra *Temor e Tremor* (1843), Barahona diz o seguinte: “A única maneira de não enlouquecer, será atribuir à estética uma função litúrgica” (2015a:187). Liturgia essa que vive de símbolos vários, a reter. Aliás, seria apropriado reter a expressão de Cristina Campo “*homo liturgicus*” (2008:143) para posteriores reflexões sobre a liturgia, ela própria uma letargia de si mesmo.

Nas profundezas deste palco oriental encontra-se um prodigioso repertório cultural cujos itens individuais evocam um mundo fantasticamente rico: a Esfinge, Cleópatra, o Éden, Tróia, Sodoma e Gorroma, Astarteia, Ísis e Osíris, a rainha de Sabá, a Babilónia, os Génios, os Magos, Nínive, o Preste João, Maomé e muitos mais; [...] monstros, diabos, heróis; terrores, prazeres, desejos (Said, 2013:73)

O Oriente traduz-se sobretudo por símbolos. Ainda em Said, “No Oriente éramos [...] confrontados com uma antiguidade inimaginável, uma beleza inumana, uma distância sem limites” (*idem*:195). É a nostalgia sobre uma inocência perdida do Ocidente. Sem embargo, o terreno Oriental ganhou poder na crise do Mundo Ocidental, quando ele próprio – o Oriente - decaiu e perdeu sua autenticidade por um fascínio desmesurado da Evolução e Progresso do Ocidente. Foi essa a *Tentação do Ocidente* que deu nome ao romance epistolar de Malraux.

Este Oriente desapareceu. É por isso um lugar *metamítico* e *metamístico*. Este Oriente ultrapassou qualquer geografia possível, “o Oriente é toda ausência” (Said, 2013:244) – e na imaterialidade se resume o espiritual.

e) *Itinerário: em que se contém como da Índia veio por Literatura a estes Reinos de Portugal. Apropriações.*⁷⁰

*mas os navios partem
e por vezes não regressam*
Manuel de Castro

⁷⁰ Alusão à obra *Itinerário de Antonio Tenrreyro, Cavaleiro da Ordem do Christo, em que se contem como da India veio por terra a estes Reynos de Portugal* (1560).

António Barahona é de todos o mais viajado, e conheceu o Oriente de perto, *in loco*. Marrocos, Líbia, Índia, Moçambique, entre outros⁷¹. Manuel de Castro – apesar de ter nascido em Lisboa, São Sebastião da Pedreira - viveu os primeiros anos da sua infância na Índia Portuguesa (Goa) e depois em Moçambique. Raposo Nunes viajou muito em Marrocos, nos anos 70⁷², e manteve sempre contacto com o seu Mestre japonês Mitsuharu Tsuchya⁷³. Mas não é tanto dos carimbos do passaporte que nos importa.

Todos eles acabam por corresponder a uma terceira categoria definida por Said, no âmbito das *novas estruturas orientalistas*:

o escritor para quem a viagem real ou metafórica ao Oriente é a realização de algum projecto profundamente sentido e urgente. O texto daí resultante baseia-se pois numa estratégia pessoal, alimentada e configurada pelo projecto (Said, 2013:184)

Daí o termo *peregrinação* fazer tanto sentido, também neste âmbito – por causa da experiência de subjectividade que traz consigo. “Na verdade, o Poeta é sempre um Viajante e um Vencido; e a sua obra apenas um roteiro, vedado ao trânsito, a menos que se aspire à Perda Total do que se ama e procura, salvante Deus, que se ganha e encontra todos os dias” (Barahona, 2016:13).

António Barahona desde sempre se interessou pela cultura e filosofia orientais. Mas o aprofundamento dos conhecimentos deu-se depois da sua conversão. Os seus livros primeiros – até 1970 - não contêm qualquer referência digna de se catalogar como *orientalista*⁷⁴. Foi com Manuel de Castro que Barahona recebeu “o primeiro impulso, esclarecido, de urgente e imprescindível regresso técnico ao Oriente, simbolizado na

⁷¹ Ajudam-nos as várias referências paratextuais e deícticas que acompanham os poemas, com datas e locais.

⁷² Também nesta altura, parte para Amesterdão, cidade onde se refugiou, em Janeiro de 1974, depois de ter desertado do serviço militar.

⁷³ A quem dedica o seu livro *30 Haiku* (1977).

⁷⁴ Note-se que Barahona aprendeu sânscrito de propósito para a sua transcrição de *Bhagavad-Guitá*, e, de facto, só uma devoção religiosa e espiritual poderia conduzir um trabalho tão difícil com tamanho método e dedicação exímios – a mesma encontra-se com métrica, sobretudo em decassílabos ou dodecassílabos.

antiga mitologia egípcia, iniciática, anterior e alheia ao pretense milagre grego” (Barahona, 2015:175).

É somente depois da conversão, em 1970, que começam as incontáveis referências ao Alcorão, assim como aos Mestres de várias partes do mundo oriental que homenageia⁷⁵, como Nizar Quabbani, Amadu Hampâtê Bá, Muhyi-din Ibn ‘Arabi, Si Mohand, Lu Kuei Meng, Georges Schehadé, Ka’b Ibn Zuhayr⁷⁶, entre tantos, tantos outros.

Leia-se o poema “E,”:

Vou assentar-me e reflectir, porque não há
Nada mais a fazer. (Não esquecer de rezar,
sobre o tapete turco, as orações em árabe).
Acendo o meu cachimbo e deito mel no chá.
Confirmo confiança absoluta em Allah (2016b:104)

Hoje, o difícil em António Barahona e na sua obra será encontrar o que não é de influência árabe ou oriental. Este último excerto citado é a última estrofe do último poema do penúltimo livro publicado, à data, de Barahona, pelo que resume precisamente a localização da subjectividade filosófica do poeta.

A tónica oriental ouve-se principalmente nos elementos religiosos, no sufismo, que são transversais a toda a obra de Barahona. *Aos Pés do Mestre* (2017a) é talvez onde mais de perto podemos observar esta presença oriental, nos elementos espirituais budistas e sagrados⁷⁷. É indubitavelmente António Barahona que mais profundamente conhece o Oriente, e na sua obra onde está mais presente e entranhado.

Em *A Estrela Rutilante* (1960) está o poema que simboliza todo este *orientalismo* de Manuel de Castro: chama-se *Regresso ao Oriente* (2015:95). Castro escreve:

Estamos excessivamente cedo velhos
deste intenso carnaval de brutalidade.
EMIGRAÇÃO AO ORIENTE!

⁷⁵ A Poesia de António Barahona é sobretudo de testemunho; note-se que grande parte dos títulos dos seus poemas respondem a uma estrutura “Memória de [...]”, ou “Correspondência com [...]”.

⁷⁶ De quem António Barahona faz a transcrição do *Poema do Manto*.

⁷⁷ Será explorada sobretudo no capítulo seguinte desta tese.

Partir é renascer inteiramente (*ibidem*)

Partir é, portanto, uma «recauchutagem» de si mesmo. O Oriente é apresentado aqui como um «elixir da juventude» - a Peregrinação não é nem será vã. No entanto, “Somos águias falsas sobre o oriente” (*idem*:73). Igualmente Said o diz, quando sabe que o orientalismo não existe senão no pensamento ocidental. *Águias falsas* que sobrevoam o Oriente, sem nunca aterrar ou poisar nele efectivamente.

De facto, Manuel de Castro integra nos seus poemas uma visão muito mais mitológica, que bebe sobretudo da antiga civilização egípcia. Naturalmente, prevalece o Mito de Osíris, em constante referência. Ainda n’A *Estrela Rutilante* (1960), no poema homónimo do capítulo em que aparece, “O Rosto de Ísis”, leia-se

viera nítido das faldas do Himalaia
contornara a Índia e lançara-se do Egipto
directo ao coração da vida (2015:100)

“Pertkheru” (2015:105), título de um poema, é uma alusão ao *Livro dos Mortos* egípcio. No entanto, também há bastantes referências ao budismo, como o “Poema Para Milarepa”, neste caso aludindo ao budismo tibetano. “sei duma pedra rútila perdida em Bombaim” (Castro, 2015:123), “meditação búdica” (*idem*:131) e “Varuna” (*idem*:216), deus indo-ariano, são outras claras referências à Índia que Manuel de Castro outorga e concebe na sua poesia.⁷⁸

De Raposo Nunes, note-se sobretudo o culto da forma japonesa *haiku*. Matsuo Bashô foi uma das principais leituras do poeta. Note-se a publicação recente *Brancura* (2016) que reúne alguns dos poemas de *30 Haiku* (1977), de *Flores Dispersas – Haiku* (1986), e de *Bulbul. Cânticos Arrábidos* (1990), com novas composições do autor.

Do Ocidente
ao Oriente
viaja a língua (Nunes, 2016:18)

Flores dispersas

⁷⁸ Há também uma menção ao mundo islâmico, num soneto seu bastante tardio, de 1968: “Allah é Grande” (Castro, 2015:239).

Cobrindo a cabana
do mestre em nirvana (*idem*: 32)

Note-se que também Eugénio de Andrade explorou esta forma das dezassete sílabas, e que é a ele atribuído o seu grande desenvolvimento em Língua Portuguesa. O *haiku* requer uma maturidade imagética forte, não mais do que técnica. O *haiku* é sobretudo observação. Foi particularmente esta a herança oriental recuperada e trabalhada pelo poeta-livreiro. Diz Raposo Nunes no Anexo I de *Brancura* (2016):

O haiku no Ocidente teve um grande impacto, motivou poetas de vários países na busca dessa forma simples mas tão profunda de economia verbal. A dificuldade surge na construção do poema, nas 17 sílabas, o que não admira dada a diferença da língua.

Nos Estados Unidos, a geração Beat e os seus cultores – herdeiros dos pressupostos de Ezra Pound – pesquisaram o estilo haiku e conseguiram extraordinários poemas. O mesmo na Europa. O objectivo era a construção do poema na sua fórmula: três versos curtos, sendo o último a chave mágica (2016:54)

Mas há mais leituras para lá de Bashô. António Cândido Franco desenvolveu um trabalho muito próximo de Raposo Nunes. Numa sua nota rodapé a uma carta de Luiz Pacheco a Raposo Nunes, podemos ler:

Em Raposo Nunes, a ideia de Oriente não lhe chegou apenas por via da Beat, mas por raízes locais, que têm a ver com António Barahona (tradutor do *Bhagavad-Guitá*), Camilo Pessanha, Alberto Osório de Castro, Venceslau de Moraes [sic] e os outros todos que remontam à demanda medieval do Prestes João das Índias (Pacheco, 2005:36)

É na Serra da Arrábida⁷⁹ que Raposo Nunes reencontra preenchida essa ausência. Há na sua obra uma poética de lugar, deítica. Não por acaso os *cânticos arrábidos*.

Êrmo onde visto o Hábito da Saudade do Ganges
cujas águas correm na direcção do Atlântico.
Êrmo onde avisto o Sado a nascer no Himalaia
em espiral de fogo a partir do centro da Arrábida.

⁷⁹ A toponímia deste lugar julga-se de origem árabe (*al-ribat*, o que nos remete para «local de oração, vigia»); foi também no Convento de Nossa Senhora da Arrábida que, no séc. XVI, esteve Frei Agostinho da Cruz, por quem Raposo Nunes nutre grande admiração; também Sebastião da Gama (1924-1952) viveu e escreveu sobre este local, candidato a Património Mundial da UNESCO. Aqui também se justificam as várias alusões a estes dois poetas ao longo da obra de Raposo Nunes.

[...]

Êrmo onde sou religioso por momentos
que são a eternidade da alma humilde (Nunes, 1990:17)

Também há todo um campo lexical do *oriente* que vai aparecendo de forma recorrente nos seus poemas: “Jorro sangue e Mantras pela boca in/ sensível aos deuses”⁸⁰ (*idem*: 18); há enumerações mais longas e muito demonstrativas do domínio semântico, como esta, também de *Bulbul* (1990):

Kundâlini despertou do grande sono,
Serpente emplumada
enrola os Sete Chakras:
múladhâra
avâdhishthâna
nipûra
anâhata
vishuddha
ajna
sahasrara (1990:27)

Goa, tâmaras, damascos, “tabla, tambura, Cítara” (*idem*:19), assim como o “Eterno Retorno” (*idem*:21) e o próprio bulbul⁸¹, o rouxinol das índias, são símbolos em órbita recorrente nos seus poemas, que, entre outros como Buda, Nirvana, Dharma, formam um circuito semiótico específico de Raposo Nunes. Há, sobretudo, nas primeiras obras deste poeta, um constante diálogo com a tradição *beat*, e principalmente no que toca nessa obsessão pelo *oriental*.

E agora na auto estrada
bebemos a música oriental
e levantamos voo em direcção ao tibete
Pela nossa boca escorre ainda a música líquida
duma cítara que teima

⁸⁰ Note-se que a versura concretiza-se de forma semelhante à de António Barahona; há um encavalamento que quebra palavras, formando uma dualidade de sentido nos versos.

⁸¹ Também Barahona faz referência ao bulbul, como por exemplo em: “Não tarda a oração do pôr-do-Sol/ que rezará o rouxinol do Sul/ mais o bulbul da Índia” (2016b:53).

anunciar A NOSSA MORTE JUNTOS

Quando realmente conhecermos

A NOSSA ETERNIDADE (Nunes, 1977:10)

Aliás, em *É Esta a Nossa Onda Gigante* (1977), de onde sai o poema anterior, há várias fotografias que acompanham os poemas, e referências aos locais em que foram escritos: o que faz parecer que se tratam afinal de postais – o que de novo reforça esta ideia de *peregrinação*, de *itinerário* do sujeito poético.

Se de igual forma observarmos atentamente cada “Poema-Colagem”⁸² de Raposo Nunes, encontraremos também pequenos recortes onde sobressaem palavras como “Religion” (1989), “Buda” (1979), “O Chinês da Dor” (1987), ou “Índia” e “Índia seduz” (*idem*). Na *Folha Voadora* n.º4⁸³, podemos ler “mas uma coisa é certa o 1º nome é João/ ADORA O buda COM DEVOÇÃO MAS É muçulmano NO RAMADÃO” (1978). Na n.º 5, a meio, encontramos: “recorda a gueixa/ o seu primeiro amor” (1978a).

Pois bem: cada um destes poetas faz uma interpretação muito própria do seu *Oriente*. Tal como prevê Said, “Todo o peregrino vê as coisas à sua maneira” (2013:197). João Carlos Raposo Nunes, numa caminhada à Índia, à China e ao Japão; Manuel de Castro numa ingressão arqueológica ao antigo Egipto e ao Médio Oriente; e António Barahona, que corre o Médio Oriente e também a Índia profunda. O pioneiro foi Manuel de Castro, que influenciou Barahona, que, por seu turno, «desencaminhou» Raposo Nunes. Mas se até então “cada europeu, naquilo que podia dizer sobre o Oriente, era racista, imperialista e quase totalmente etnocêntrico” (*idem*:238), hoje estes peregrinos

⁸² Cf. Anexo VI, X, XI; trabalhos pictóricos e textuais de Raposo Nunes, comercializados, de tiragem reduzida, gentilmente cedidos pelo autor. Estes respondem a uma poética de colagem que se iniciou com a cultura pop dos anos 60, já por si recuperada do séc. XIX. Veja-se para exemplo a capa do álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club* (1967) dos *Beatles*.

Esta técnica, reinterpretada por Raposo Nunes, responde a um programa próprio de reinvenção não só do poema, como da leitura. Na verdade, não há um início canónico, as estrofes diluem-se e o próprio conceito de verso caem neste tipo de construções. Há um experimentalismo, um desafio ao leitor – como ler as imagens, a sobreposição de elementos e de signos? Todos estes poemas constituem aquilo que Roland Barthes apelaria de “texto de fruição”, isto é, “aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consciência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem” (1980:49).

No fundo, o seu sentido surge na “medida em que é produzido sensualmente” (*idem*:109).

⁸³ As *Folhas Voadoras* foram poemas que Raposo Nunes escreveu e fotocopiou, para venda avulsa; a sua tiragem era reduzida, e constituíam uma fonte de rendimento; Cf. Anexos IV e V.

dizem-no quase como longe da sua *Europeidade* – note-se que Barahona repele a Europa contemporânea⁸⁴ – mas como lugar a que pertencem, ainda que longe.

No fundo, há sempre este apelo ao Oriente. Mítico. Místico. Exotérico. Esotérico. Façamo-nos à estrada.

Atira ao Oriente,
Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé,
Ao Oriente pomposo e fanático e quente,
Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,
Ao Oriente que tudo o que nós não temos.
Que tudo o que nós não somos,
Ao Oriente onde — quem sabe? — Cristo talvez ainda hoje viva,
Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo... (Pessoa, 2013:35-36)

⁸⁴ Cf. “O Abysmo Europeu” (Barahona, 2016b:74).

III – O Sagrado e o Profano – a Arte Sacra no Século XX em Portugal

*Suponho que devia haver tantos credos,
tantas religiões como há poetas.*

Jorge Luís Borges

A questão que se impõe como primordial é se será ainda possível falar de Arte Sacra na Segunda Metade do Século XX.

Destarte, o que significa Arvo Part e as suas inúmeras composições? O que significa a correria alucinogénia e de-tudo-sacralizante de uma *Beat Generation*? As representações de Otto Dix? O que significam as novas relações ocultistas, satânicas e espirituais da música Rock (*Led Zeppelin*, *Pink Floyd*⁸⁵ e *Black Sabbath*, como exemplos)? E as bandas portuguesas de rock progressivo/psicadélico *Plexus*, *Tantra* ou *Chinchila*, com tamanha influência espírita e oriental? O próprio *Quarteto 1111*? O que significa o nobel de Odysseas Elytis? A conversão de Leonard Cohen? Os vários movimentos *hippies*, o Festival de Woodstock em 1969? John Lennon? As tendências neobarrocas na Arte em geral?

A Espiritualidade nunca antes proliferara tão intensamente como depois do virar da segunda metade do século XX. A *profecia* de Malraux começara a cumprir-se, por contraponto ao laicismo que todas as turbulências do início do século acarretaram.

a) Arte Sacra. Territórios e Limites.

Começemos pelas distinções basilares. *Arte Sacra* e *Arte Religiosa* são coisas substancialmente diferentes.

Arte sacra é um conceito vulgar, mas, todavia, sem deixar de constituir uma noção polissémica, e muitas vezes inexacta. A frequente confusão, também, com a expressão arte religiosa impõe uma clarificação das designações. Atendendo ao significado dos elementos modificadores: o adjectivo religioso qualifica o que é relativo ou próprio da religião, enquanto sacro classifica aquilo que diz respeito ao divino, à religião, aos rituais e ao culto.

⁸⁵ Na *Folha Voadora* n.º5 (1978), Raposo Nunes escreve: “Há uma grande relação entre a música dos Pink Floyd/ e o despertar (satori) do ZEN BUDISMO”.

[...] A arte sacra é o cume da arte religiosa. Logo, esta é um conceito mais alargado e inclui a primeira, i. e., toda a arte sacra é religiosa, mas nem toda a arte religiosa é sacra (Costa, 2012:36)

Ora, prossigamos para o nosso caso. Por mais laico que se afirme, Portugal é, ainda hoje, um país de matriz de pensamento inquestionavelmente católica. Desde as suas origens remotas, a Igreja Católica teve um peso preponderante na formação da nossa cultura. Os nossos mitos fundadores – Ourique, Sebastianista e o Quinto Império - são todos eles de natureza messiânica e profética.

Façamos uma chamada de atenção para uma colectânea intitulada *A Poesia Religiosa na Literatura Portuguesa* (1942). Esta reúne textos poéticos, em português, desde a época medieval, até à contemporaneidade desta edição, ou seja, até à primeira metade do século XX. Dos mais recentes - na secção *Novas Correntes*, - constam nomes hoje muito pouco falados, como Eugénio de Castro, António Correia de Oliveira, António Sardinha, A. de Campos Monteiro, Bernardo de Vasconcelos e, por fim, Fernando Pessoa (cuja obra dava os primeiros passos na sua «febre», com o trabalho da *presença*). Augusto Pires de Lima – o organizador da antologia – no prólogo, escreve o seguinte: “Sendo a Literatura a expressão da vida de um povo, os nossos escritores não podiam alhear-se do misticismo que envolvia os portugueses desde o berço até à tumba” (AA.VV., 1942:7).

Sublinhe-se 1942. Todos os nomes citados sucumbiriam – excepto Pessoa, claro, e alguns da *presença* – aos nomes que começavam então a publicar. Eugénio de Andrade, Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner começariam a editar ainda antes dos anos 50. O Surrealismo já ganhava maturidade em Portugal; a Árvore; o Neo-Realismo. Estamos enfim prontos para a viragem do século.

b) Portugal e o Catolicismo do Século XX.

A 1.^a República perseguiu ferozmente a Igreja. Principalmente, Afonso Costa, desapropriando inúmeros bens, e enfraquecendo-a o mais que pôde. Em boa verdade, a Igreja Católica em Portugal detinha um poder tenebroso e por demais influente. Já o Estado Novo limitou-se a repor alguns dos direitos perdidos nessa altura. Aliás, foi algo congruente com a ideologia da trindade “Deus, Pátria e Família” - mais do que uma decisão de âmbito conservador, foi uma decisão de acordo com a matriz do pensamento

português de então. A Igreja – no seu sentido mais puro e, talvez, ingénuo – organiza a população enquanto comunidade.

Aquando da vinda do Papa Paulo VI a Portugal (1967), vivia-se por cá uma necessidade de “renovação da espiritualidade católica” (Revez, 2009:9). Aliás, desde os anos cinquenta. Tudo culminou no livro tardio *Nós, os Vencidos do Catolicismo* (2003), onde João Bénard da Costa reúne crónicas e memórias, publicadas no jornal *Independente*, em 1997. Neles, descreve os acontecimentos e no que consistiu este *vencidismo* e a então chamada *Resistência Cristã* – um movimento religioso e simultaneamente de contra-poder, onde se juntaram artistas e poetas como Ruy Belo (autor do poema cujo primeiro verso dá nome ao livro de Bénard da Costa), Sophia, entre outros. Havia a necessidade de romper com a Igreja do Estado Novo, e com o próprio Estado. Escreve Jorge Revez:

Não nos parece, no entanto, que a crise do catolicismo seja o resultado apenas de um conjunto de desilusões dos crentes face à Igreja [...] Ela resulta de algo mais profundo: uma combinação de factores como o desenvolvimento de uma consciência política por parte dos católicos, as exigências decorrentes das transformações sociais, o ambiente cultural em expansão (*idem*:91)

Havia que aplicar a fé a novos caminhos, a peregrinações que se questionem a si mesmas, não concedendo gratuitamente uma apologia ao Estado Novo. O que é espiritual não pode nunca ser político, e foi este o erro de Marx.

Como vimos já, a II Grande Guerra implicou mudanças irreversíveis no entendimento da religião e da espiritualidade. Este caso, apesar de mais institucional e político, não deixa ele próprio de ser uma reinterpretação da espiritualidade, num sentido proactivo de comunidade de fé. A *derrota* era sobretudo espiritual, num catolicismo vetusto e de fachada em Portugal. Neste contexto, surge o chamado de *pós-catolicismo*, onde “A novidade [...], como conceito, é exactamente a possibilidade de podermos pensá-lo num quadro social onde o catolicismo se confronta com situações de ruptura e desilusão” (*idem*:166), um catolicismo onde se assume a angústia da constante ausência de Deus.

Raul de Carvalho, Sophia de Mello Breyner, Ruy Belo, um certo Ruy Cinatti, José Agostinho Baptista, Daniel Faria, José Tolentino Mendonça ou Carlos Poças Falcão são excelentes exemplos de poetas do sagrado. Mas dum sagrado católico – e o que esta tese procurará é sobretudo a dissidência desta ortodoxia espiritual.

Não foi somente o Oriente que entrou no ambiente cultural português – foram também outras leituras, outras peregrinações necessárias.

c) **A *Beatificação*, Português Suave.**

Era tudo e a minha marginalidade

Embriagada ao som do jazz

João Carlos Raposo Nunes

A epígrafe fala por si. Raposo Nunes foi um *beatnik* de corpo, alma e escrita. Escreve António Cabrita:

Foram anos trepidantes e inclementes – felizmente que éramos puros. Tínhamos senhas: delírios, beatitude, poesia. E saíamos em bandos disparando brita, prata, fumos, versos anfetaminados pela ira e pelos néons.

Estávamos em 76/77. [...] Nós tentávamos reconhecer em cada um de nós o *melhor da sua geração*, aquele que, segundo Ginsberg, haveria de arder pelos cabelos, enquanto o poema se cumpria (Pacheco, 2005:111)

É nos anos sessenta que a *Beat Generation* começa a ser lida em Portugal, apesar de reprovada pela censura do regime. Contudo e como sempre, de uma forma ou de outra, os livros circularam. Eram anos quentes, febris, com revoluções estudantis no prelo – o Maio de 68 lá fora, por exemplo – e, em Portugal, uma Guerra Colonial galopante e inevitável para a queda do Estado Novo.

Os tempos não eram fáceis, e a Arte Portuguesa vivia aparentemente dividida entre dois grandes pólos: o neo-realismo e o surrealismo. Aliás, numa conversa gravada/filmada por Diogo Vaz Pinto, António Barahona profere que “muitas vezes, não se sabia se um poeta era louvado por ser muito de esquerda, ou se um poeta era louvado por ser muito bom poeta. Portanto, houve uma época em que essas coisas quase coincidem” (Barahona, 2016b:2’37’’- 2’52’’). E estes poetas queriam-se igualmente além do sistema, mas nunca submetendo a estética para fins políticos.

Com o 25 de Abril de 1974, Portugal caiu num caos político de reformas e contra-reformas, de atrasos normais que revoluções acarretam. Sobre este tempo, sintetiza Manuel Guimarães:

Como reflexo da instabilidade social e política que eclodiu no país, de Maio de 1974 até Setembro de 1976 sucederam-se seis governos provisórios cuja tendência ideológica se poderia enquadrar nos princípios políticos de esquerda e centro esquerda. A instituição militar mantinha, no entanto, o controlo do poder, quer pela ação da Junta de Salvação Nacional (que passou a denominar-se Conselho da Revolução a partir de Março de 75), quer pela ocupação da Presidência da República, quer ainda pela nomeação de militares para o cargo de primeiro-ministro, como foi o caso do general Vasco Gonçalves e do almirante Pinheiro de Azevedo. Por outro lado, um dos principais fatores de instabilidade na situação política internacional caracterizava-se, então, pela bipolarização materializada na Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética. O Partido Comunista Português afirmava-se pró-soviético, e conseguiu manter presença em praticamente todos os governos provisórios. Havia afinidades ideológicas entre o programa do MFA e os princípios comunistas, particularmente na defesa dos interesses das classes trabalhadoras face aos monopólios económicos. Consequentemente, durante esse período de Maio de 74 até Setembro de 76, assistiu-se à emergência de sucessivas lutas de poder materializadas na defesa dos interesses económicos instituídos, por um lado, e a tentativa de criar um regime revolucionário oposto a esses interesses (2013:46-47)

E é precisamente para 1976 que nos dirigimos. É neste ambiente caótico, ainda em ressaca do PREC, que começa a difundir-se livremente a cultura *beat*. Deve dizer-se que, sobre a recepção da Beat Generation em Portugal, não há grande bibliografia. Manuel Cadafaz de Matos, no prefácio a *Todo o Voo (Que Termina) Neste Corpo* (1976), transmuta dois termos de Jack Kerouac, por demais elucidativos desta recepção, destas leituras ávidas da *Beat* em língua portuguesa: “«beatitude»” e “«beatífico»” (Nunes, 1976:3). Aliás, o título deste paratexto é em si sintomático do que se vivia e ambicionava: “A Marginal-Idade e a Poesia que Teima em Ter Voz” (*ibidem*).

É Nuno Miguel Neves quem escreve um dos ensaios mais esclarecedores sobre o assunto. Tudo começou com Jack Kerouac:

On The Road was the first work to be translated into Portuguese under the title *Pela Estrada Fora*. It was published by Ulisseia, in 1960 [...] Jack Kerouac was undoubtedly the most famous of Beat writers in Portugal [...] and, five years later, would have another book printed in Portugal. This time was *Dharma Bums* which was published by Minerva (2016:7)

Apesar de se associar a sua recepção e leitura sobretudo aos grupos surrealistas, outros nomes são convocados neste ensaio, como o de Levi Condinho, Jorge Fallorca, José de Matos-Cruz, José Agostinho Baptista, Fernando Madureira, Mário Henrique Leiria, o próprio Manuel Cadafaz de Matos e os nossos João Carlos Raposo Nunes - principalmente nos seus dois primeiros livros *Todo o Voo (Que Termina) Neste Corpo* (1976) e *O Rolar da Pedra* (1980) – e António Barahona.

Barahona é apontado por Cândido Franco e por Nuno Miguel Neves como o autor da possível “primeira evocação pública em Portugal de Allen Ginsberg” (Pacheco, 2005:25/nota de rodapé).

Homage to Allen Ginsberg is a poem by António Barahona published in his 1968 work *Impressões Digitais (Fingerprints)*. The poem starts with those which would become the unmistakable words of “Howl”: “Vi os melhores espíritos da minha geração destruídos pela loucura” (Neves, 2016:11)

“Eu vi a mesma coisa por cá, Allen” (1968:121), prossegue Barahona. “Bebia-se muito bagaço, cafés uma vez por outra,/ o sangue podia beber-se à vontade” (*ibidem*)⁸⁶.

Anos mais tarde, em *Prado do Repouso* - originalmente de 1976, reintegrado, com modificações em *Aos Pés do Mestre* (2017a) - , também constam referências a Jack Kerouac⁸⁷, e em *Noite do Meu Inverno* (2016), consta um poema intitulado *Retrato de Allen Ginsberg em 1988*⁸⁸. “No meu contacto com Kerouac houve muita misericórdia” (Barahona, 2017a:67), “cristo Kerouac” (*idem*:35) são algumas das menções que aparecem neste sexto tomo. Refere também “enquanto lia Suzuki” (*idem*:67), Daisetsu Teitaro Suzuki, poeta japonês que Barahona conheceu através de Ginsberg.

Ainda nesse tômo da *Suma Poética* de Barahona, há uma parte intitulada “A Segunda Vida” que reúne textos escritos em 1974; de notar o registo do discurso poético que se aproxima do registo oral, com bordões recorrentes de um falante jovem, muito *beat*, como “tás a ver” (2017a:48) ou “tás a topar” (*idem*:45), destoantes de qualquer outra coisa escrita por Barahona.

⁸⁶ É também neste poema feita uma referência explícita a Manuel de Castro – ver capítulo I, g’’).

⁸⁷ Há um pequeno poema com a inscrição “à memória de Jack Kerouac”, que se mantém no sexto volume da *Suma*.

⁸⁸ Cf. (Barahona, 2016:64).

Já nos anos setenta, começam a surgir mais algumas traduções de outros poetas e antologias de Literatura Norte Americana, não sem estranheza da crítica, como refere Neves⁸⁹. Logo na colecção *Cadernos de Poesia*, podemos encontrar Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti entre os poetas escolhidos, com as obras *Uivo* (1973) e *Como Eu Costumava Dizer* (1972)⁹⁰, respectivamente. Note-se que a par desta *beat generation* portuguesa, outros movimentos símiles estavam também a alastrar pela Europa, com o exemplo máximo dos *Angry Young Men*, no Reino Unido.

Estes, como os outros, não passam de “*vagabundos da verdade*” (2017a:55), verso de Barahona, em clara referência ao título de Kerouac, *Dharma Bums* (1958), que em língua portuguesa se concretizou em *Vagabundos da Verdade* (1965), também editado sob a chancela da Minerva.

Este apontamento poderia estar em nota de rodapé: Manuel de Castro era muito contido, e foi talvez no seu *modus vivendi* que mais se aproximou desta «*beatitude*». Não há provas de que os lera: aliás, os únicos dois livros que publicara em vida são anteriores às primeiras traduções portuguesas da *Beat*. No entanto, destaque-se a sua colaboração na revista académica *Lisboa-Espaço*, que Ricardo Ventura descreve como uma

publicação extremamente ousada. Densamente ilustrada e dedicada à juventude libertária e progressista de então, esta revista aborda temas que seriam tão controversos como a Guerra do Vietname, o movimento *hippie*, a poesia *beatnick*, o *rock n’roll*, entre outros. Na ficha técnica, encontramos Manuel de Castro como secretário de redacção; mas ainda estamos longe de perceber perfeitamente qual a real participação do poeta neste projecto (AA. VV., 2014:18)

Raposo Nunes era o mais novo, e por isso o mais irreverente. Note-se este poema de *Todo o Voo (Que Termina) Neste Corpo* (1976), tão ao género de um Ginsberg ou de um Burroughs.

PUXO O VÍCIO
CADA VEZ MAIS FUNDO
COM UM GRANDE SONHO
DE MAR SEM MUNDO

⁸⁹ Cf. (Neves, 2016:20).

⁹⁰ Ambos traduzidos por José Palla e Carmo (1923-1995).

LUA CHEIA OU QUARTO MINGUANTE
UMA VIBRAÇÃO A CADA INSTANTE (Nunes, 1976:16)

O livro *É Esta a Nossa Onda Gigante* (1977) abre igualmente com uma epígrafe de Jack Kerouac, do livro *Lonesome Traveler* (1960), cuja primeira edição em Portugal, *Viajante Solitário*, data de 1975, também pela Minerva, e traduzido por Fernanda Pinto Rodrigues.

Neste mesmo livro há um poema dedicado a Lawrence Ferlinghetti⁹¹. A mancha gráfica aproxima-se bastante da do seu primeiro livro, e da de Ginsberg. Sobretudo neste livro, há uma parafernália de marcas de estilo *beat*, uma poesia dos “hippies” (Nunes, 1977:6), do “joint” (*idem*:14) e do “rock and roll” (*idem*:15). É toda ela um relato de uma peregrinação de cafés, bares, cidades, de sexo.

GLÓRIA
A todos os Freaks
Rockers e Dylans
GLÓRIA
A Kamasutra

GLÓRIA
AOS POETAS LOUCOS (1976:13)

“PELA NOITE FORA” (1977:15) é outro verso que alude inequivocamente ao *Pela Estrada Fora* (1960), de Jack Kerouac. Esta escrita é de resto muito próxima da de Jorge Fallorca, em *A Imitação da Morte dos Outros*, livro de 1976 - do grafismo aos *topoi* que contemplam.

Em João Carlos Raposo Nunes,

A POESIA É PEDRA

uma vida pedrada que rola extremamente viva (1980:35)

⁹¹ Já citado no em II/e) desta tese; Cf. (Nunes, 1977:10).

Toda esta poesia mais não é do que uma “marginal-idade” (Nunes, 1976:3), como escreve Manuel Cadafaz de Matos, ou, como escreve Raposo Nunes, uma “marginalidade DIVINA” (1980:27), divinizada.

d) Arte. Arte. Arte.

Mas, na contemporaneidade, o que é Arte? Depois de Marcel Duchamp, Arte é tudo o que questiona o próprio conceito de Arte. Há uma dimensão profundamente conceptual, e que a torna, no extremo, um juízo crítico de si própria. A obra de Arte é sobretudo uma possibilidade de existência. Como disse Ad Reinhardt, “Art is art and everything else is everything else.” (1964 *apud* Ross, 1990:152). Arte é sobretudo o que torna o estático em extático. A Arte é, portanto, alienante, porque nos conduz, ou eleva, a algo superior à realidade-em-si. A estética não está, nem estará nunca, comprometida com o Real.

Qual será então o sentido vital da estética se a estética não é do âmbito real? É uma questão que se responde a si mesma no seu interior: a fruição estética depende sobretudo do facto de existir apenas enquanto experiência do sujeito. Porque o objecto estético está para além de si mesmo. E aqui importa sublinhar a sua relação com a Ética: esta nunca poderá ser convocada no campo de acção desta tese, dado que não estamos a lidar com um predicado do real.

A Arte não deve ser, mesmo depois de tudo, moral. E a grande questão aqui é e continua a ser a viabilidade da conciliação de Deus numa arte progressista e de vanguarda, que simultaneamente se faz num tempo de apatia e cepticismo generalizado. Talvez, a Espiritualidade nunca deixou ela própria de estar no constante exercício exegético a que a Modernidade Estética nos obriga.

A Arte, como a estética, não pertence ao Real, principalmente porque o real remete-nos ao Útil. E a Arte deve ser inútil no âmbito real. No entanto, jamais será indiferente – ela tem impacto no Real, alargando em si mesma o leque de possíveis. Porque ser inútil não se traduz por ausência de sentido.

A Arte é uma utopia egoísta, uma experiência estética egocêntrica. Mais do que mover sindicalmente o exterior, deve concretizar-se no interior do sujeito experienciador, colocando consequentemente a subjectividade sempre encostada a novos abismos.

A Arte Sacra no século XX tem um carácter de morte imanente, um carácter nunca antes visto, inaudito, como se se tratasse de um *Requiem da Humanidade*. A Arte, por mais profana que se diga, não deixa nunca de ser um gesto sacralizante sobre essa mesma coisa. Porque a eleva para outro plano, fora do âmbito normal do seu entendimento. Tudo o que entra na Arte passa a mera representação, perde as suas propriedades materiais⁹². O objecto artístico transcende-se a si próprio, com atrito no sujeito, isto é, na subjectividade.

Mas, e de acordo com as linhas fortes de António Pereira da Costa, Arte Sacra será toda a Arte dirigida a um Deus, reconhecido enquanto tal. Arte Sacra é sobretudo criar uma experiência colectiva de elevação a partir de uma experiência subjectiva de divindade. O que não deixa de ser redundante dado o vector geral artístico do estético – mudança de estado do espírito⁹³.

e) Arte Sacra, Arte Comprometida?

Sim - Arte Sacra, no seu sentido mais puro, é uma Arte necessariamente comprometida. Poderemos então afirmá-la enquanto Arte *Engagé*? Claro – a Arte religiosa responde a um programa ideológico e teleológico. Em boa verdade, toda a religião é em si uma ideologia. Responde a uma hierarquia de valores, a uma hierarquia de conteúdos e sobretudo a uma moral. «Deus» não deixa de ser, mais do que um sema – enquanto unidade mínima de sentido -, um ideossema, na medida em que é em-si um marcador ideológico.

Arte Sacra não será nunca *Arte pela Arte*, nem, tampouco, desinteressada kantianamente. É Arte por Deus ou Deus pela, ou através da Arte. No entanto, e no seguimento da lógica kierkegaardiana de *Temor e Tremor* (1843), não devemos tomar a religião como fim, mas como meio. A religião-em-si não deixa de ser uma espiritualidade *ready-made*. A religião deve ser sobretudo um ponto de partida para um estádio superior do espírito, e aí reside todo um caminho difícil, que só a reflexão, e a reflexão-pela-arte podem delinear e levar a cabo.

⁹² Só assim se conseguirá compreender composições musicais como o *Requiem* (1965) de Ligeti, ou o próprio *Requiem para um Jovem Poeta* (1968), de Bernd Alois Zimmermann.

⁹³ Diferente de resto de «mudança do estado de espírito», em que o *espírito* significa, ou se associa ao *humor*.

f) Palavra-profética e Palavra-poética. Palavras.

*Se Deus não fosse um absurdo, quem lhe
ligaria importância ou acreditaria nele?*

Teixeira de Pascoaes

A par da música, a Poesia é das Artes mais próximas do que podemos chamar de *oração*. Não só por poder ser lida em silêncio; muito mais: porque a Escritura é texto, é ritmo, é imagética, é dirigida, e literária – na medida da subjectividade que lhe é imanente. Inconcreta, incorpórea. Feita para ser dita. Onde há rima, métrica e uma plenitude a atingir. Como se a realização espiritual da oração fosse ela mesma a *impressão* estética com que se fica após a leitura de um poema.

A oração, como o poema, concretiza-se no momento da sua dicção. Ambas têm um efeito encantatório, necessariamente místico. Elas são uma e só coisa: linguagem. E a linguagem não é mais do que a *metáfora em si*, enquanto analogia do Orbe. Sobre este aspecto escreve António Barahona longamente no seu texto “Conversão”:

A analogia poética e a analogia mística (ou melhor iniciática) transgridem as leis da dedução a fim de que o nosso espírito apreenda a interdependência de duas realidades distantes e situadas em planos heterogêneos [...]

A analogia poética iguala a analogia mística [...] e pressupõe absolutamente, através da trama do mundo visível, o Invisível [...]

A analogia poética é religiosa [...] porque, de facto, só a religião (e por excelência o Islame), no segrêdo gnóstico e esotérico, garante ao poeta a total liberdade de submissão voluntária [...]; por isso, a analogia poética, mantendo-se, embora, no campo sensível, e até sensual, faz lembrar, com muita frequência, a palavra de Deus. (Barahona, 2011a:165-166)

A Poesia revela o sagrado da Palavra. É o limite entre a Escrita-Escritura-do-Poeta-Profeta. Há um inconsciente religioso no sujeito poético. E se existir sem transcendência é absurdo e inumano, como já vimos, então o conceito de Arte Sacra não deixará nunca de estar em cima da mesa, enquanto proposta válida de Arte. E é curioso como ela mesma não deixa de estar afectada pelo *zeitgeist*, enquanto “reflexo da evolução do gosto estético, mas também dos momentos de prosperidade e de precariedade, de fausto e de aflição, das devoções e dos ritos, oscilando entre o magnífico e o austero, entre o erudito e o ingénuo” (Costa, 2012:529).

A Arte Sacra, como forma de expressão, que de resto toda a arte é, mais não é do que essa tentativa de chegar a outro por Outro, porque a Arte é necessariamente exterior. A Arte Sacra é uma arte mediadora; e há um destinatário duplo: não é só para o espectador mortal, é para outro. A Arte Sacra pode ser entendida como oferenda à Entidade Transcendente, assim como oferenda dessa mesma entidade ao Mundo. A Arte Sacra é a Arte da Alteridade por excelência: reconduz outros Outros para um mesmo Outro. E a Arte – qualquer que seja – existe pela e na Alteridade.

A Religião, qualquer que seja, vive da Palavra. Todas têm os seus escritos, e a sua devida exegese. De resto, a Palavra é o meio único para se alcançar o outro, e por isso, o método primordial de manifestação do espírito. Por isso, “No princípio era o verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1). Deus apresenta-se – o mais possível – pela e na Palavra.

O texto religioso é ele mesmo literário. E

É o plural do texto que funda e estimula a diversidade hermenêutica, e assim garante, contra todas as presunções absolutistas, o lugar da alteridade.

[...] O objectivo do texto religioso não é representar, como se se tratasse de um tipo de taxidermia. Ele constitui um espectáculo que permanece em grande medida enigmático e cuja realidade não está na sequência natural das acções que o compõem, mas na lógica que expõe e a que se arrisca. [...] A palavra religiosa aspira à categoria de não-palavra, ou não-apanas-palavra. [...] A sua tangibilidade não desfaz, antes sublinha a sua intangibilidade. (Mendonça, 2008:57-58)

A oração é a Palavra, essencialmente. A Linguagem é o que nos permite ultrapassar a barreira do entendimento do Outro. Assim, no limite, toda a Arte é Linguagem. Mas haja um pouco de método – a poesia é o que de mais linguístico pode acontecer, como fenómeno artístico. “Escrever é uma oração,/ [...]// Escrever é uma súplica sem nenhum pedido” (Barahona, 2016:80).

Para todo e qualquer efeito, a Poesia não é escrita para ser entendida. É dirigida para um *leitor ideal*, diz-nos Roland Barthes, leitor imaterial, desumano. A existir, e se não for o próprio autor do texto, este leitor terá algo de monstruoso – ou de divino.

A Linguagem Poética não passa de um micro-código. Um código não exprime mais do que a linguagem em si; uma linguagem *obscura* não transmite mais do que a linguagem dita *transparente*. Mais: o sinal desse código transforma-se nessa percepção de sentido. A culpa desse desentendimento reside somente no destinatário/receptor. Como

se se tratasse de um texto qualquer numa língua que se não conhece. Qualquer expressão, por clara que pareça, pode não passar de uma ilusão de sentido, como Kierkegaard bem sabia.

Os poetas não cultivam o incompreensível; eles simplesmente sabem que o nosso mundo é incompreensível. A vida não é explícita.

g) Com que então, Poesia Sacra ou do Sagrado?

Os Pink Floyd acabaram de tocar

E eu acabei de te contar

Até onde consegui chegar

João Carlos Raposo Nunes

Não é exclusivo desta tríade a alusão ao sagrado. A autoproclamada *Geração de 80* – onde figuram nomes como Luís Adriano Carlos, Helga Moreira, José Emílio-Nelson, Amadeu Baptista, o próprio António Cândido Franco, Fernando Guerreiro e Alexandre Vargas⁹⁴ – tem nas suas produções várias referências claras a escultura e pintura, do domínio da Arte Sacra, especialmente em Emílio-Nelson⁹⁵. Na música, Bach ganhou bastante destaque já na geração de Manuel de Freitas (um aficionado por este compositor), com o livro *Büchlein für Johann Sebastian Bach* (2003), entre vários exemplos possíveis.

Agora, quanto a Barahona, Castro e Raposo Nunes:

É curioso reparar que todos eles partem de uma educação católica. Manuel de Castro, aliás, chegou mesmo a frequentar o seminário, ainda que contrariado. António Barahona vinha de um meio católico, apesar de mais tarde vir a descobrir ascendência muçulmana. Raposo Nunes *idem* na conduta católica - daí que o dado epíteto “Nós, os Vitoriosos do Catolicismo” (Barahona, 2001:41), em epígrafe de um dos capítulos anteriores, não seja descabido de todo – todos *vencem* o primeiro estágio espiritual; há uma vitória, não uma derrota.

⁹⁴ Alexandre Vargas e Délio Vargas foram também eles companheiros de diáspora de Raposo Nunes.

⁹⁵ Folheie-se o índice de *A Alegria do Mal* (2004), de José Emílio-Nelson. As referências acontecem explicitamente nos títulos.

O que há em todos, indubitavelmente, é um apelo para o invisível. Um apelo para uma espiritualidade. “Mas privar-se de ver é ainda uma maneira de ver” (2016:17), escreve Blanchot. E cada um, tendo isto por base, desenvolve a sua peregrinação poética. É também curioso que todos eles optem maioritariamente por formas rígidas, métricas clássicas, versos de longo fôlego⁹⁶ de estilo recitativo: em António Barahona predomina o soneto, em decassílabo ou dodecassílabo – aliás, neste poeta a métrica é dominada com magistral técnica, raramente forçando a Língua Portuguesa, com uma fluência camonianiana, só com par na contemporaneidade por Daniel Jonas -; em Manuel de Castro não há tanto uma severidade formal, os dodecassílabos surgem aqui e acolá, mas recorrentemente. Se Raposo Nunes cultiva um verso mais curto nos *haiku*, também não escapa aos sonetos, como por exemplo em *Enviado ao Abandono* (1988). Tudo isto nos remete para uma certa *religiosidade*, para um ritmo próprio, numa tentativa de reformular e reinterpretar as formas conhecidas da Arte Sacra.

Em António Barahona, há de facto várias obras que se querem sacras, para lá das suas transcrições. Como nota de abertura, saliente-se o facto de todos os livros - em bibliografia activa – terem nas primeiras páginas a inscrição “Em nome de Deus benéfico e misericordioso”, em alfabeto árabe - a *basmala*, frase com que se iniciam todas as *Suras* do Alcorão, excepto uma (a nona, a *sura do Arrependimento*).

Em *Aos Pés do Mestre* (2017a), há vários exemplos que comprovam esse teor sacro e religioso. Aliás, logo o título o sugere, nesse ajoelhar, nessa genuflexão simbólica perante o Espírito Maior de Deus.

VI

Meu Deus, se nem sempre sei que estou Contigo
é porque nem sempre sei que estou comigo
Quando sei que me distraio de Ti
é em Ti que fico a distrair-me
E quando não sei que me distraio de Ti
é ainda em Ti que fico a distrair-me sem o saber (2017a:20)

II

⁹⁶ O que ainda assim não nega, impede ou restringe que apareçam versos livres e opções mallarmeanas na arrumação do texto na *página em branco* destes poetas.

A vida é sagrada e o Espírito de Deus EXIGE a sinceridade

Em cada poema que eu escrevo eu tenho que ver Deus a respirar

[...]

Escrever imediatamente quando Deus quiser (*idem*:63)

Da sua segunda fase católica⁹⁷ – que poderemos delimitar entre os anos 90 e os inícios dos anos 2000 – surge uma obra peculiar na tábua barahoniana, editada sob a chancela da Paulinas: *Rosas Brancas e Vermelhas. Para um Rosário Jubilar* (2000). Esta é, sem dúvida, a obra – para lá da catolicidade inerente – mais sacra de Barahona.

Contudo, António Barahona tem mais de heterodoxia do que de ortodoxia. “É sempre heterodoxo, o bom poeta” (2011a:21). Há uma oscilação, momentos de dúvida, de euforia e disforia, de um “Meu Deus! Meu Deus! Por que me abandonaste? Por que estás tão longe de salvar-me, tão longe dos meus gritos de angústia?” (SI, 22:1):

Já não escrevo poemas, mas tão-só apontamentos de pranto

Talvez a última tentativa de dizer

Tudo é sagrado e o profano um disfarce

Santificado seja qualquer nome (2016:118)

A Poesia de António Barahona é sobretudo uma súplica de perdão, *que não exclui a dúvida* – bom: como escreve Miguel de Unamuno, “Fe que no duda es fe muerta” (2013:39):

Crucificado num lugar de exílio

peço a Deus que me dê o meu martírio

Há quase sacrilégio nesta súplica

[...]

fluxo de sangue audível sob o plexus,

⁹⁷ Nesta mesma fase, inicia-se uma colaboração entre Barahona e o escultor Nuno Afonso, que se concretiza numa revista de tiragem única (10/1998), intitulada *Verbo Perene*. Nele, Barahona colabora com *Três Poemas de Corça Matinal* (*A Embriaguês da Água, Novena Por Intenção de Eva Lavallière e Novíssima Verba*) (Cf. (AA.VV., 1998)).

Note-se que os títulos desta fase católica do poeta - quase todos edições de autor - vêm com a indicação *ICTUS*.

fé furiosa que não exclui a dúvida (2015:158)

Deus é “talvez” de certeza

Certeza de “talvez” é Deus (2017a:167)

Peço a Deus que o meu fim não seja doloroso.

Peço a Deus que ordene ao Anjo pra ter cuidado.

Que Deus aceite o meu enorme arrependimento (2016:147)

Toda a sua obra aproxima-se de uma litania proficientemente litúrgica, de uma constante hermenêutica dos textos sagrados, num diálogo próximo de Deus, da figura superior. De resto, um “Nihilismo Religioso”, título de um poema onde Barahona escreve “Só é verdadeiro o amor divino⁹⁸:/ o corpo, a alma e o espírito,/ no cosmos, na oração e em Deus” (*idem*:146).

Deus é o “poetabsoluto”⁹⁹ (2016b:37), e o sujeito poético tem somente uma “Consciência Poético-Religiosa” (*idem*:38):

Tenho um destino: eis-me condenado

à poesia que não é do mundo,

abarcando as leituras no conjuncto

do Alcorão sagrado (*ibidem*)

Mais:

De Deus, já não há verosimilhança,

mas, sim, ausência ou indiferença,

ou a moda da incompreensão de Buda

[...]

O real não perdoa (Barahona, 2013:70)

⁹⁸ Note-se que no Islão o Homem vê Deus na Mulher. O Homem traz o fogo para casa e cabe à mulher mantê-lo. O Homem serve a Deus e a Mulher serve o Homem. Daí a Mulher ser, em si mesma, uma figura tão recorrente nos versos de António Barahona, nesse “amor à vida/ cujo sentido é só morte amorosa” (Barahona, 2016:150).

⁹⁹ Amálgama de resto muito ao estilo de Herberto Helder.

... porque o Real não chega. E “- Quem reconhece que Deus é desconhecido, conhece Deus” (Barahona, 2012:102). António Barahona é o único poeta cuja obra deverá ser lida sob o ponto de vista religioso. Nela, o Islão ganha um fôlego nunca antes visto na nossa Literatura, no nosso dodecassílabo. Mas o que há sobretudo a reter é a devoção dessa escrita à Transcendência, pelo que a poesia se dirige enfim ao que ela é: ela mesma a escrita do transcendente.

O Rito, a repetição e o recitativo são aspectos intrínsecos de obras sacras, e principalmente das orações. *O Rolar da Pedra* (1980), de Raposo Nunes, é um livro construído sob a forma de salmo responsorial, cujo dístico que se repete como epíteto de todos os poemas é: “Claríssima visão interior/ purificai o poema” (1980:5). E esta construção interessa-nos, na medida em que o se entende que o poema é impuro, e que só a subjectividade o purifica. Ou então, há neste dístico uma profunda ironia: o poema puro é que clarificará o sujeito. Porque o poema é claro, e o sujeito impuro. Tudo permanece em aberto. Há – e isto é que importa – um gesto de purgação, de *pharmakon*, nesta poesia. O que por si só responde a essa condição da Arte Sacra – elevação da subjectividade a experiências superiores, sobre-humanas.

“SOU A SOMBRA DE DEUS NAS AUTO-ESTRADAS” (*idem*:11), grita Raposo, poeta que se diz “Apaixonado, religioso, mas também satânico” (1988:5). A escrita deste poeta é uma corda bamba entre o sagrado e o profano, onde nem sempre os dois se distinguem. O que há é sobretudo uma cosmovisão do Uno, de um “Cosmos Universal” (*idem*:14), onde “Tudo é revelação, eu sou símbolo” (*idem*:12); tudo no Universo está interligado, num sentido hinduísta onde

Morre uma flor

Quando penso

Jarra (1986:s/n)

Já Manuel de Castro reconhece o sagrado como aquilo que é oculto.

Nós os derrotados, impuros, oferecemos

nossa miséria a um significado

oculto e diferente (Castro, 2015:21)

Simultaneamente, reconhece-se o ideário do *homo religiosus* como constante do Homem: “caminhei com Ele pregado como cravos/ nas vértebras” (*idem*:99). Só em Barahona há um contacto próximo com Deus. Nos outros dois poetas, há uma distância, uma espécie de ressentimento por esse silêncio em que Deus se vela. Aliás, Manuel de Castro reconhece Deus enquanto uma entidade refractária. A alusão ao pintor religioso Philipp Otto Runge (2015:195) não é de todo em vão.

A sua autodestruição não deixa os deuses a salvo: “ATENÇÃO aqui: - Heliópolis:/ DESTRUAMOS MINUCIOSAMENTE OS DEUSES STOP” (2015:90). Em Castro, Deus é uma resposta à angústia homum. E talvez destruindo os Deuses, acabaremos com a dita angústia. Há que sobretudo cultivar uma paz espiritual, pelo altruísmo, pelo Outro. No “Poema para Milarepa” escreve Castro:

Sem a harmonia do corpo, da palavra e do espírito
Para quê celebrar os ritos?
Se a cólera pode ser vencida pelo seu contrário
Para quê celebrar os ritos?
Sem meditar no amor do próximo
Mais que sobre nós próprios
Para que serve exclamar
Oh! Tende piedade das criaturas?!... (*idem*:173)

“Regresso a Heliópolis” (*idem*:207) é um dos últimos poemas de Manuel de Castro. Com uma anáfora em “adeus” ao longo do poema, note-se que este tanto poderia servir para provar o dito *regresso ao Oriente*, como também para notar o sagrado na poética castrina: Heliópolis foi uma cidade do Antigo Egipto com elevado interesse não só político, mas também religioso.

O Sagrado não abandona nunca estes poetas. Porque, depois de Auschwitz, por incrível que pareça, a Arte Sacra faz ainda mais sentido. Falha Deus, falha o Homem, e só há o desespero, um desespero indizível, que desafia os trâmites linguísticos do dizível.

Toda a Arte, se é tudo quanto se questiona a si própria enquanto conceito, reflecte-se inequivocamente nesta petição da Arte Sacra, de se reinventar mais do que nunca, num tempo de agonia e desespero, de incerteza dos valores, do sacro e do profano em constante confronto. E como escreve António Barahona, “Deus não poupa o poeta ao sofrimento” (2016a:33).

As questões da Alteridade aqui importam, e muito. Será o assunto do capítulo que se segue, e que não nos abandonará nunca, até ao final da tese.

IV. Alteridade e Discurso Poético

*Sacrificar até a nossa Língua.
Ser violento na posse de estar mudo.*

Raul de Carvalho

Os limites da minha linguagem significa *os limites do meu mundo*.

L. Wittgenstein

E a linguagem é o teatro de Deus.

José Tolentino Mendonça

Este capítulo, dada a sua complexidade – tanto no conteúdo, na forma, como na sua aplicação – merece um pequeno parágrafo introdutório. Ora: a poesia é, sobretudo, discurso, e o discurso uma construção. Um discurso da subjectividade – quando a própria subjectividade é uma construção do sujeito sobre si próprio. O sujeito é um ser em confronto de si, confronto que desdobra faseadamente: o que enfim propomos analisar é o ponto de partida da escrita destes sujeitos poéticos, numa analítica existencial e fenomenológica da alteridade.

a) O Eu, o Mesmo e o Outro. Empirismos.

Tudo o que não é Eu é Alteridade. E a Alteridade joga-se pela noção de finitude do Eu. Deus é a Alteridade Absoluta. De que forma? É o Outro mais inatingível, não pela sua imaterialidade, mas pelo silêncio em que se esconde. Se nada há que prove a sua Existência, nada há também suficientemente forte para asseverar a sua inexistência – mas não é disso que nos vamos ocupar, nem interessa ao caso. Alteridade é transcendência. E Eu não é Eu duas vezes – pelo que Eu é em si um Outro, logo porque há uma ruptura: tomar consciência de si é perder um estado anterior ao imediato da percepção¹⁰⁰ de si. Leve-se o assunto com calma.

Assentemos o seguinte: no sistema da Alteridade, tudo o que não é Eu é ele mesmo transcendência. Deus será uma metáfora, ou no limite um sinónimo, de uma

¹⁰⁰ Percepção no sentido leibniziano.

transcendência extrema. Tudo o que nos transcende pode, evidentemente, ser uma divindade¹⁰¹, porque em qualquer Alteridade há o inacessível. E tudo o que nos é inacessível, transcende-nos. Porque escapa, não ao toque, mas ao entendimento.

Há um corte entre o Eu e o Outro, e esse é o desespero do Homem. Foi desse desespero, dessa angústia que partiu toda a reflexão desta dissertação, mas antes disso, todo o pensamento filosófico. E é inclusive desse desespero que pode surgir a oração-em-si. O Outro é uma interrupção infinita de Mim. Mais: o Outro existe quando não o vemos; o Outro é uma força performativa – pode *alterar*-nos, pelo que não cabem aqui solipsismos. Mais: seremos sempre diferentes em função da presença do Outro em questão. Outros diferentes exigem Mesmidades diferentes, que partem afinal da mesma existência, do mesmo Eu.

O Eu é tão somente o imediato da nossa existência, esse limbo do presente de se ser. O Eu existe apenas quando estamos absolutamente a sós, resguardados dessa *alteração* do Outro, a que sempre seremos vulneráveis.

§

Modelar o Mundo ao nosso entendimento mais não é do que torná-lo Linguagem. Palavras. O Mundo é um jogo de lucidez - o que Eu penso rege o que Eu vejo. Daí que este novo centro, esta nova morada que queremos mapear só poderá ser para lá do verbo - metalinguístico, *logocêntrico*. Porque *logos* “é o ligame espiritual e profundo que mantém unido o mundo”¹⁰² (Mendonça, 2008:186).

O Mundo é o inteligível, e cada nova premissa alarga, no seguimento do raciocínio de Wittgenstein¹⁰³, esse mesmo território.

Aquilo que não podemos pensar, não podemos pensar; também não podemos *dizer* aquilo que não podemos pensar.

[...]

Que o mundo é o *meu* mundo revela-se no facto de os limites da linguagem (da linguagem que apenas eu compreendo) significarem os limites do *meu* mundo.

¹⁰¹ «Divindade», entenda-se, enquanto tudo o que não é coisa, objecto, sem ideais para lá de si mesmo.

¹⁰² Note-se, no entanto, que Tolentino Mendonça não interpreta o *logos* como mediador entre Deus (transcendente) e o Mundo, como se pretende aqui, nesta dissertação. (Cf. Mendonça, 2008:186).

¹⁰³ Cf. (Wittgenstein, *Tractatus* 5.6).

O mundo e a vida são um.

Eu sou o meu mundo. (O microcosmos) (Wittgenstein, 1987:115)¹⁰⁴

O ser humano é sobretudo linguagem, porque só por ela alcança o Outro - isto, note-se e ainda que óbvio, mais do que fisicamente – e a linguagem começa no pensamento. Como escreve Levinas, “*o pensamento consiste em falar*” (2015:27): “O «pensamento», a «interioridade», são a própria fractura do ser e a produção (não o reflexo) da transcendência. [...] A alteridade só é possível a partir de mim.” (*idem*:26).

A linguagem é, portanto, um ponto de partida do «ser» para o «querer ser», «o querer dizer». A linguagem é tanto a ponte entre o Eu e o Outro, como simultaneamente a ruptura entre o Eu e um *alter-ego* linguístico. Pelo que, essa *essencialidade* do Eu se desvanece aquando da tomada de consciência linguística «de si».

A Alteridade é um atrevimento. A Palavra é o veículo de *violação* do que nos rodeia. Porque falar é perturbar o que nos circunda, é cometer aproximações, que são tudo quanto conseguimos do Outro. É o atrevimento do nome, do julgamento, do juízo.

De acordo com Levinas, o Eu atinge o *mesmo na reflexão de si*, ou seja, pela linguagem.

A alteridade, a heterogeneidade radical do Outro, só é possível se o Outro é realmente Outro em relação a um termo cuja essência é permanecer no ponto de partida, servir de *entrada* na relação, ser o Mesmo não relativa, mas absolutamente. (*idem*:22)

Esse *alter-ego* designar-se-á doravante como Mesmo. “Eu” é uma reminescência acabada. Porque na linguagem, o Eu passa para a Mesmo – o que quer necessariamente dizer que o Eu, na presença do Outro, se torna Mesmo. E a este sistema ternário de Eu/Outro/Mesmo chamaremos *Mesmidade Empírica*.

É também Levinas que assevera que “O Mesmo é essencialmente identificação no diverso, ou história, ou sistema. Não sou eu que me recuso ao sistema, como pensava Kierkegaard, é o Outro.” (*idem*:27). O Outro não cabe no Eu, e não caberá tampouco na Mesmidade. No entanto, a Mesmidade não é mais do que uma tentativa – inconsciente e linguística – de superar essas barreiras de encaixe. A Mesmidade Empírica não deixa de ser ela própria um esforço de aglutinação do Outro no Eu.

¹⁰⁴ Cf. (*idem*, 5.61-5.63).

Há, como foi referido no fim do primeiro capítulo, uma conciliação estranha entre uma *dialéctica negativa* e uma remanescência positivista de *Totalidade*, uma busca da verdade total, que não deixa afinal de ser uma busca de si próprio, integrando várias condicionantes. Afinal, «encontrar-se» não será sinónimo de «fugir-se»?

Talvez essa alteridade absoluta, que é Deus, não seja mais do que uma presença sempre ausente, ou uma ausência sempre presente. Deus, enquanto alteridade em-si, como capacidade de despersonalização do Eu. Como um problema de psiquiatria, mas sem antidepressivos ou antipsicóticos fortes. Parece excessivo, sim, contudo, tem o seu quê de razoável se atendermos à Mesmidade como uma construção do ser para si, de uma *Existencialidade* como Heidegger refere: uma vez que a *existência* será o primado de se ser, do ente, e que a *existencialidade* será a *pre-sença*, essa mesmidade do Eu que se pensa como sujeito inserido no mundo.¹⁰⁵ Existencialidade é o sujeito para si, pelo que Mesmidade se interpretará doravante como esse ser para si do sujeito.

O Outro será tão somente um sinal linguístico, tendencialmente, metalinguístico (porque será a linguagem a falar de si mesma). Ora, se o Eu, na alteridade, se torna outro – o Mesmo -, diz Kierkegaard: “Tornar-se é partir, mas tornar-se si-próprio é um movimento sem deslocação” (s/d:42). É por isso um *Falso Movimento*, como diria Wim Wenders¹⁰⁶, um «movimento em falso». Ou uma *peregrinatio ad loca infecta*, como escreveria Jorge de Sena¹⁰⁷. Contudo deslocações, contudo peregrinações – porque há efectivamente uma mudança, irreversível, mas que se dá autonomamente, em linguagem.

Estaremos sempre circunscritos a entender o Outro no nosso entendimento, que sempre é difícil de delinear como plano abrangente do conhecimento. O Outro e a Mesmidade são reconhecimentos básicos do Homem, e aliás, são contemplados nas faculdades do sujeito¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Cf. Heidegger §9.

¹⁰⁶ *Falsche Bewegung* (1975), filme de Wim Wenders.

¹⁰⁷ *Peregrinatio Ad Loca Infecta* (1969), livro de Jorge de Sena.

¹⁰⁸ O não-funcionamento deste sistema empírico pode efectivamente levar um qualquer sujeito a problemas de foro psicológico, e Kierkegaard sabe-o. Uma interrupção deste movimento em Eu/Mesmo pode conduzir à depressão que, entre outras coisas, consiste numa impossibilidade de distanciamento crítico do próprio sujeito. Ou seja, há um bloqueio em mesmidade, que conduz inevitavelmente a um ensimesmar nocivo. Já uma paragem nos tempos de Mesmo/Outro demonstram-se facilmente pela Esquizofrenia e pela Despersonalização, em que o sujeito não se reconhece a si próprio. Como escreve Nuno Ferro,

o que é mais próprio do humano é o seu *não fechamento*, estar deposto num *acesso* às coisas, sendo ele mesmo, na sua forma própria, nesse acesso e não uma coisa à qual se acrescenta o acesso a outras coisas, como se o facto de estar aberto a outras coisas fosse indiferente à

O jogo da alteridade pode levar, no limite, a questões pertinentes e difíceis: o Outro pode muito bem não passar de uma construção minha. Tal como a Mesmidade pode não passar de uma construção alheia. O que é cada um para si? O Próprio. O que é cada um para o Outro? Negociável, porque construímos a nossa imagem também no Outro.

b) A Mesmidade Espiritual. Confirmações e Diagnósticos.

Onde procurar a testemunha para a qual não há testemunho?

Maurice Blanchot

No caso da relação com Deus, enquanto absoluto-Outro, a linguagem permanece ainda como o veículo de reflexão: o Eu sai de si para encontrar um Outro, que não está integrado em si, nem no mundo tátil que o rodeia. Sendo a transcendência o grau máximo de alteridade, este Outro – que não responde ou reveste de linguagem - inevitavelmente inverte-se e integra-se no sujeito. Deus, toda e qualquer transcendência, é um produto da nossa subjectividade, dado que por definição não pode ser objecto, ou objectificado. Deus é um confronto Mesmidade Empírica com o imaterial – chegamos à Mesmidade Espiritual¹⁰⁹.

A este passo, recapitulemos: o Eu vem antes da linguagem; o Mesmo é a representação linguística de si; Deus é uma criação do Mesmo Empírico, também linguística; o Outro recusa-se à linguagem porque não caberá nunca totalmente na nossa linguagem. O Mesmo Espiritual resulta de um outro sistema de alteridade que poderemos representar por Mesmo-Empírico/Transcendência/Mesmo-Espiritual.

Em boa verdade, Deus, enquanto conceito/ideia, precisa do Homem para que possa ser pensado, ainda que pensá-lo seja, simultânea e paradoxalmente, destruí-lo. Podemos ir ainda mais longe: se o contrário de mimese é presença, só há representação de Deus porque ele próprio é a ausência-em-si. Deus pode existir. E a existir, existirá na

identidade do sujeito. A constituição do humano como abertura, ângulo e não círculo, corresponde, portanto, a uma forma peculiar de *não ser* (2014:135)

De não ser – complete-se – *Eu*.

Olhe-se também a um verso de José Manuel Pressler: “apenas eu sou sempre eu” (1967:24).

¹⁰⁹ A voz que se ouve – na transcendência de si – pode muito bem não passar de uma neurose da subjectividade de si.

primeira instância do Outro, e só depois no Mesmo (num vector performativo de absorção), porque Deus é o supremo-Outro.

Na impossibilidade do númeno, toda e qualquer inclusão de transcendência é a premissa para uma aproximação dessa totalidade. Como aliás escreve Levinas, a transcendência é um esforço “apologético” (Levinas, 2015:26) de se justificar o egoísmo nessa busca incessante do Outro. Mais ainda: qualquer esforço de *universalidade* ortodoxa é hoje vão, porque isso seria transformar toda a transcendência em algo impessoal, quando ela é sobretudo um exercício da nossa subjectividade¹¹⁰. Possuir o Outro inteiramente seria uma totalidade - porque o Outro é sobretudo uma projecção nossa, do Eu no que não é Eu (afinal, Mesmidade).

O Eu saberá tanto mais do Outro quanto mais souber de si. *Aquele Que Se Conhece a Si Próprio Conhece o Seu Senhor* é um título de Ibn ‘Arabi, bastante elucidativo a este respeito da Mesmidade Espiritual. Esta Mesmidade responde exactamente a esse inconsciente religioso transversal ao Homem, tantas vezes ignorado ou obliterado. É inato ao Homem conceber a Ideia – não num sentido platónico, mas – enquanto transcendência de si.

O gesto crítico que propomos, nesta dissertação, sobre a alteridade na obra destes autores, deve ser entendida tanto na óptica da construção da subjectividade/sujeito na sua poesia, como - e simultaneamente - no sentido da estética da recepção, no atrito e no convite ao sujeito-experienciador de se pensar Outro, em transcendência de si. Ou seja, para lá da Mesmidade-Empírica e da Mesmidade-Espiritual, deve sobretudo reflectir-se sobre a construção de uma nova Mesmidade: a Literária, que no caso destes autores parte sobretudo da Mesmidade Espiritual¹¹¹.

§

Escreve Levinas que “A verdade procura-se no outro, mas através daquele que não tem falta de nada” (2015:50). E o Outro a quem nada falta só poderá ser Deus. A *remanescência positivista* e essa *nostalgia de absoluto* perpetuam-se enquanto «Desejo-de», mas sobretudo enquanto Necessidade. “O Desejo é uma aspiração animada pelo

¹¹⁰ Cf. (Levinas, 2015:33).

¹¹¹ Um Eu que se pensa através de Deus.

Desejável; [...] Em contrapartida, a necessidade é um vazio da Alma, parte do sujeito” (*ibidem*). Ou seja, desejar o Outro é uma necessidade natural, pela aspiração de totalidade, sabendo-se o Eu incompleto. Deus representa o limite, esse Outro excessivo, porque inacessível de qualquer forma. O desejo pelo Outro surge precisamente porque o Homem não se pode pensar meramente pela Razão e pela Lógica, mas por caminhos que as ultrapassam – entra o Espiritual como forma de colmatar as falhas do pensamento positivista.

Tal implica forçosamente um deslocamento/descolamento, um movimento dissociativo do Eu para o absolutamente Outro. E é nisto que consiste a transcendência – Ser-se Outro, em si. Porque querer Deus é querer simbolicamente a totalidade de si. É aqui que surge e se justifica a Mesmidade Espiritual.

No entanto, há uma consciência na Mesmidade – seja de que ordem for - de um *work-in-progress*; isto é, o sujeito sabe-se em construção, em estágios sucessivos de percepção de si próprio. Há portanto uma distância crítica consciente entre o Mesmo e o Eu, sabendo-se *a priori* que esse Eu está irremediavelmente perdido para sempre.

Na poesia de António Barahona da Fonseca, Manuel de Castro e João Carlos Raposo Nunes há sobretudo uma peregrinação para uma Mesmidade Espiritual, que necessariamente não está *ad litteram* nos seus textos. Porque a Mesmidade Espiritual é sobretudo artifício e ferramenta para uma outra Mesmidade – a Literária, a que vive enfim no texto.

Não será preciso convocar *autopsicografias*: sabemos bem que tudo o que entra no círculo semiótico da Literatura é ele mesmo Literatura, e processo de intelectualização dessa mesma matéria. Já lá voltaremos.

c) A Mesmidade Literária.

A noção de Mesmidade não é nova. Começemos do princípio: o *cogito ergo sum* cartesiano. Atentemos ao que criticamente escreve Heidegger (§10):

Orientando-se historicamente, o propósito da analítica existencial pode ser esclarecido da seguinte maneira: Descartes, a quem se atribui a descoberta do cogito sum, como ponto de partida básico do questionamento filosófico moderno, só investiga o cogito do ego dentro de

certos limites. Deixa completamente indiscutido o *sum*, embora o *sum* seja proposto de maneira tão originária quanto o cogito. A analítica coloca a questão ontológica a respeito do ser do *sum*. Pois somente depois de se determinar o seu ser é que se pode apreender o modo de ser das cogitationes (2005:82)

Ora, Descartes não nos leva muito longe – e António Damásio que o diga. No entanto, é a primeira noção de que o Eu existe, ainda que esteja distante de um «Ser para Si», ou de um Eu em Mesmidade.

Saltemos bruscamente para o início modernista do século XX. Mário de Sá-Carneiro diz assim no poema 7: “Eu não sou eu nem sou o outro./ Sou qualquer coisa de intermédio” (2007:59). E esta *intermediação* interessa-nos – não fosse ela onde queremos enfim chegar. Contudo, há outra paragem a fazer, e essa sim crucial.

Recuemos uns anos, ao miticismo da figura de Jean-Arthur Rimbaud e às suas *Lettres du Voyant*: “Je est un autre”¹¹². *Touché!*: Eu é ele próprio Outro, quando atinge e se compreende enquanto Mesmo. A *mesmidade* mais não é do que essa *coisa intermediária* que Sá-Carneiro fala, tão difícil de alcançar. E o Eu é em si mesmo uma transcendência em nós, porque Outro, porque irrecuperável.

Vive-se em Mesmidade. E este Mesmo atinge-se linguisticamente. A linguagem é a perda da inocência, do imediato do que somos. E isto é a Mesmidade Empírica, como vimos, a primordial e de onde todas as restantes, *ceteris paribus*, partem. Num caso ordinário, a Mesmidade Literária parte do sistema Mesmidade Empírica/Linguagem/Mesmidade Literária.

O que falha a esta máxima latina, o que invalida esta Mesmidade Literária criada a partir da Empírica, é o factor extraordinário de estes poetas conciliarem, na sua criação, o sistema Mesmo Espiritual/Linguagem/Mesmo Literário. Nesta poesia, a Mesmidade Espiritual precede a Literária¹¹³.

Mais: a par destes poetas, poderíamos colocar outros poetas já citados em prolegómenos passados. No entanto, o que os distingue é não só a integração de modelos/símbolos orientais, como também esta reconceptualização da Arte Sacra a partir de espiritualidades fragmentárias.

Deus – enquanto sinédoque de transcendência - é o ponto de partida da busca da Existencialidade em espírito. O que implica então uma metamorfose na expressão de

¹¹² Cf. Carta de Arthur Rimbaud a Georges Izambard, 13 de Maio de 1871.

¹¹³ A crença e a transcendência são, por isso, elementos constituintes da Mesmidade Literária;

Rimbaud: *Je vit dans un autre*. Esta metamorfose não só mantém o eco, essa poderosa relação agramatical do verbo da construção rimbaudiana, como opera uma significativa mudança epistemológica da alteridade-em-si. Porque *ser* é diferente de *morar*, de *viver*. *Ser* é um estado de si no tempo, um existir isolado; *morar* remete para o transitório de um abrigo, da *morada*, na medida em que se muda; *viver* para um projecto em curso, inacabado, porém teleológico. E é de mudança que se concebe esse nomadismo espiritual da peregrinação estética de que se tem vindo a falar desde os primórdios deste ensaio. *Je vit dans un autre* é a fórmula que traduz essa Mesmidade Espiritual, a qual abrirá portas para a Mesmidade Literária destes poetas.

Tudo isto deve muito ao Mito de Gíges, “ver sem ser visto [...] o próprio mito do Eu e da interioridade que existem não-reconhecidos” (Levinas, 2015:49). O Eu sai de si, nunca saindo absolutamente, por via desse absoluto.

Conhecer o Outro é uma viagem intersubjectiva, uma peregrinação interminável em si mesma, na medida em que nunca se percebe a peça/encenação do Outro. Nem quando o Outro está debaixo dos nossos olhos saberemos o Outro. Nem o Outro sobre nós – é o privilégio da privacidade.

Não há intercâmbio possível, senão pela palavra. Não estamos no mesmo mundo, não vemos as mesmas coisas, não entendemos o mesmo. Como escreve Fernando Pessoa, no seu *Mensagem* (1934), “As Nações todas são mistérios./ Cada uma é todo o mundo a sós” (2009:22)¹¹⁴. “ser poeta [...] É a minha maneira de estar sòzinho” (Barahona, 1968:15).

¹¹⁴ Pausa para uma epifania pessoana: *Mensagem* resulta, como todos sabemos, de *Mens Agitat Molem*. *Mens Agitat Molem*. Traduzido, *o espírito move a matéria*. E aqui como no poema épico de Pessoa, este adágio latino é supremo. Note-se que a obra *Pátria Minha*, de António Barahona, mais não é do que um “poëmantra [...] epopeia mystica (uma continuação d’*Os Lusíadas* e da *Mensagem*)” (Barahona, 2014:9). Simultaneamente, o título *Pátria Minha* – um dos mais complexos e prolixos trabalhos poéticos de Barahona – é uma clara alusão à obra *Patria Mia* (1913), de Ezra Pound. António Ramos Rosa escreve: “*Pátria Minha* constitui uma das maiores revoluções verbais da nossa poesia” (1991:100).

Também em Raposo Nunes há vários sinais messiânicos, onde “o Império se pressente a cumprir no Quinto (1990:17), e onde Portugal se escreve “Portugraal -/ Místico Império” (*idem*:39). Em *O Quinto Império* (1989) - livro de tiragem muito reduzida (13 exemplares), com desenhos de Helder Cerqueira, oferecido a alguns amigos; oferece sobretudo uma visão irónica, satírica e burlesca de Portugal e do mito português em título, de resto contrastante com todo o resto da sua obra e ainda mais com o texto supracitado de António Barahona -, Raposo menciona Portugal como o “Estado Búdico da Saudade” (1989:6).

Um caminho para Deus-em-si não poderia nunca ser um caminho físico, mas tão somente espiritual, metafísico, e - como qualquer caminho da alteridade - Linguístico. Óbvio, sim; todavia, se a Arte mais não é do que o produto do espírito, então está demonstrada a peregrinação afim; afim porque estética em si mesma. Uma peregrinação estética, estática, contudo extática. Porque “viagem não é substantivo é estilo” (Castro, 2015:62).

d) Alteridade a Compasso Ternário: da Mesmidade Espiritual à Mesmidade Literária.

Partindo dos dois sistemas de alteridade que já analisámos – Empírica e Espiritual -, podemos agora deduzir um sistema inferencial de Mesmidade, que parte invariavelmente de um mecanismo ternário. 1. Eu; 2. O intermediário/Outro; e 3. A Mesmidade.

Tal valsa melíflua mais não é do que uma cadeia fenomenológica; ter consciência da alteridade é a experiência da subjectividade, é a experiência, mais uma vez, da *existência* e da *existencialidade* que Heidegger refere e distingue.

Acertando o passo desta «valsa» da alteridade, pensemos: cada um destes poetas elabora em si um sistema a três tempos do Outro, para alcançar essa mesmidade literária. No entanto, note-se que apesar de todos usarem a Mesmidade Espiritual como intermediário, ela mesma não é igual em todos – cada um exhibe a sua idiossincrasia espiritual ao longo dos seus poemas.

Faz sentido utilizar a Mesmidade Empírica como ponto de partida porque toda a escrita destes poetas é marcada por um discurso pessoal – pessoalizado -, deíctico, de progressivos estágios de si. No entanto, note-se que não se quer aqui enfatizar biografismos – antes mostrar e demonstrar o artifício da mesmidade, independentemente do género.

Assim e sem mais:

i) António Barahona da Fonseca:

1. Mesmidade Empírica;
2. Deus – absolutamente Outro; *Outrem*;
3. Mesmidade Literária: *teoipseidade*;

ii) João Carlos Raposo Nunes:

1. Mesmidade Empírica;
2. Transcendência sacro-profana; lugar ausente e exterior;
3. Mesmidade Literária: Interiorização do Outro;

iii) Manuel de Castro:

1. Mesmidade Empírica: A *pre-sença*;
2. *Sein-zum-Tode*; autodestruição;
3. *Das Man*; Ente primordial: Impessoalidade;

e) Explanações, Valsas e Minuetos.

Mil vezes: quem sou eu?

António Barahona

É na Alteridade que a existência ganha algum significado, o que faz necessariamente pensar na «vocação» de determinadas religiões para o Outro, como o Islão e o Cristianismo, por oposição a religiões como o Hinduísmo, egocentradas. Ainda assim, é a construção de si que pesará sobre o entendimento do Outro, como já foi dito.

Todo o Ser é uma construção de si próprio. Todo o Ser é uma personagem de si mesmo. Por isso, o Mesmo – seja ele qual for - é uma construção *ex-ego*, nesse constante *devir-outro* deleuziano.

Não se trata aqui de *possessões* ou de *exorcismos*. Não se conhecerá Deus, como nunca se conhecerá de resto o Outro. Saber o Outro é saber a Verdade, e tal custa muito caro – Fausto o comprova.

A Mesmidade em António Barahona deve ser entendida à luz de Kierkegaard e de Levinas. No caso deste poeta, o Eu parte desse vazio, dessa *nudez da alma* kierkegaardiana. Mas há um apelo, ora “A esfera primordial, que corresponde ao que denominamos o Mesmo, só se volta para o absolutamente outro mediante o apelo de

Outrem” (Levinas, 2015:56). Esse *Outrem* é Deus – Allah, no caso de Barahona – e é desse apelo espiritual, religioso, que o sujeito poético se reveste para alcançar uma ipseidade literária muito particular.

Em boa verdade, a religião é, e será sempre, uma condicionante determinista na cosmovisão do mundo. “Acolher Outrem é pôr a minha liberdade em questão” (*idem*:75). No entanto, interessa-nos não os fundamentos da crença, da específica jurisprudência e rituais islâmicos¹¹⁵, mas o processo de entrega, de *conversão*, de repousar sobre essa entidade superior – o sumamente Outro, o infinita e absolutamente Outro. Porque toda a entrega implica o desligar de algo de si para outro. E há nisto um vector performativo: o Eu pensa-se e readapta-se a novas formas de se julgar a si mesmo.

Em António Barahona há um processo poético-em-si, da entrega da escrita a uma ascese litúrgica. Ascese vertical: da ignorância a um sentimento de totalidade, que só o assumir conformado dessa dita ignorância poderá asseverar. Uma ascese onde

Passo
a passo

subia quase a pique
e lembrava o conselho:
- Quando chegares ao cume,
faz uma escada de corda
e continua a subir

a pulso

um caminho vertical (Barahona, 2011a:25)

Ou seja, a Mesmidade Espiritual confunde-se quase completamente com a Mesmidade Literária. “Absorvo os meus limites com uma estratégia d’infinito:/ recuso o limiar, vou além do livro, continuo a escrever pelo sobrado e pelas paredes acima até ao Céu” (Barahona, 2016:80). Leia-se também este excerto de “Poema Mystico-Ascenso”, contemplado em *Aos Pés do Mestre* (2017a):

¹¹⁵ Mas até esta jurisprudência requer a sua hermenêutica, porque mais não é do que um guia espiritual de aproximação de Deus. Nunca um texto sagrado, na sua qualidade intrínseca de texto literário, deve ser interpretado literalmente.

No primeiro degrau, Senhor e Mestre, fiquei assombrado.
 No segundo degrau, Senhor e Mestre, tive, de Deus, um vislumbre.
 No terceiro degrau, Senhor e Mestre, Deus ocultou-se.
 No quarto degrau, Senhor e Mestre, apaixonei-me.
 No quinto degrau, Senhor e Mestre, voltei atrás no tempo.
 No sexto degrau, Senhor e Mestre, o meu coração encheu-se de medo.
 No sétimo degrau, Senhor e Mestre, tive um sonho.
 No oitavo degrau, Senhor e Mestre, dividi-me em dois.
 No nono degrau, Senhor e Mestre, fui abandonado.
 No décimo degrau, Senhor e Mestre, gritei por ti (2017a:11)¹¹⁶

Haverá sempre um vazio na alma, que só o Outro, o absolutamente Outrem, poderá completar. Sobretudo, porque “Não é a insuficiência do Eu que impede a totalização, mas o Infinito de Outrem” (Levinas, 2015:69). E aqui se justifica o termo *teoipseidade*: o ser-se em Deus, o Ser-se no Absolutamente outro e exterior, tornando-o interior. Mais do que filosofia Sufi, há uma forte componente Hindu neste moroso processo – a teoipseidade trata-se da Mesmidade Literária de António Barahona, que coincide, como que decalcada a papel vegetal, com a Mesmidade Espiritual. Mais: a Mesmidade Literária é a *conversão* à Mesmidade Espiritual.

Não há aqui uma derrota na alteridade, porque a obra de Barahona deve ser entendida como a mais pura, das três, no que toca a Arte Sacra, e logo, a mais comprometida. E nada de pejorativo há nisto: a transcendência está muito próxima, latejante em cada verso seu; e quanto mais *próximo* de Outrem, mais do Mesmo se saberá, como o já citado em águas passadas título de Arabi.

O Mesmo, em Barahona, resulta dessa integração da religiosidade na sua identificação de si, na sua escrita. Deus não é um meio, antes uma constante de orientação, pois “vem de Deus o som da consciência” (Barahona, 2017:68).

Se a Religião poderá condicionar essa liberdade, atente-se ao que escreve Levinas a este propósito:

A sua liberdade, pelo contrário, é uma superioridade que vem da sua própria transcendência.
 [...] O sujeito é «para si» - representa-se e conhece-se enquanto é. Mas ao conhecer-se ou

¹¹⁶ Raposo Nunes também contempla um ideal de ascensão gradual:

Estrela brilhante
 Núvem escura
 Escadaria da vida! (1977a:20).

representar-se, possui-se, domina-se, estende a sua identidade ao que vem, em si mesmo, rejeitar essa identidade (2015:76)

O próprio exercício de transcrição, em António Barahona, não deixa ele mesmo de ser um exercício de alteridade, em que o Mesmo se pensa como Outro linguístico, como uma segunda Mesmidade Literária.¹¹⁷ Daí a necessidade de distinguir «tradução» de «transcrição» que o poeta outorga.

Esta valsa acontece sem cessar, porque o *Eu* em Barahona é o “Erro Próprio”¹¹⁸ (2014:49), porque o Eu é, como em Kierkegaard, a nudez primordial da alma.

definitivamente entregue à ignorância de
não saber quem sou [...]

Muhammad Aristóteles Jesus Platão Tawid Vêdanta
pesquisador do Dharma no poêmantra
sentenciado a percorrer à pata a distância
que vai do olhar à onisciência da fragância (*ibidem*)

A única coisa que quero saber é saber quem sou.
O resto não me interessa como ciência,
mas apenas como preparativo,
Sono ritualmente interrompido,
ao critério de Deus, que tem resposta
inaudível e sempre envolta em vácuo (*idem*:61)

Não deixa de ser curioso que Barahona enumere profetas e filósofos no mesmo verso. Porque uns e outros, lógica e espiritualmente, não mais procuram do que o dharma, o sentido último de se ser. Há uma angústia de localização de si para si, que só pelo conhecimento se colmata. E esse conhecimento só de Deus vem, nesse sussurro *inaudível*, consequente do coincidir das Mesmidades.

“Sem ironia o afirmo: nasci inválido de mim/ embora eu me lembre de outro plagiado que já fui” (*idem*:103). O Mesmo é a percepção de uma caminhada feita, irreversível. A cada vez que a valsa retoma o seu tempo, estamos mais longe do Eu (zero),

¹¹⁷ Cf. (Racine, 2003:142-143).

¹¹⁸ Título de um Manifesto escrito por António Maria Lisboa, em 1950, recorrentemente citado por Barahona; há uma proximidade literária e espiritual muito forte entre estes poetas; Maria Lisboa, no entanto, deve muito ao seu amigo e aviador Sarmiento Beires.

e ainda assim sem certeza de alcançar a Verdade. “Conciliar o pessimismo com a fé,/ eis o meu objectivo mais premente.” (Barahona, 2011a:23).

“eu sou para mim outro ninguém” (2015:62) e “caminho exactamente a cumprir-me” (2011a:41).

[...] Quando chegava já não era eu,
mas outro igual a mim que comigo se con-
fundia, até me reconstituir eu próprio só
diferente. E o lugar também morria (2012:53)

Aliás, a dualidade do seu nome é significativa a este passo:

Já não importa saber
se sou António ou Muhammad:
assino conforme o soro

Em mim não há dois poetas:
há indícios de vivida
união de duas sombras (2017a:121)

Esta *união de duas sombras* é, nada mais nada menos, do que a união dessa sombra de Deus, ausente, religiosa, transcendente – a Mesmidade Espiritual, com a sombra dessa Mesmidade Literária (porque é sobretudo em linguagem que Deus existe e se aproxima). É dessa *união* que surge precisamente a teoipseidade na poesia de António Barahona. A totalidade em Barahona é tão somente espiritual, porque religiosa, nessa união a Deus e ao som – a linguagem.

E vem de Deus o som da consciência
de conhecer Deus através do som
do eco, que produz no coração,
à luz da transcendência

e d’imanência, a fé em Deus que dita
sânscrito, hebraico mais árabe puro:
clara emissão d’infinito tesouro

Em Raposo Nunes, repete-se a derrota da totalidade, pelo que se procede sempre a uma sinédoque imagística – o que justifica em si mesmo a recorrência da forma oriental dos *haiku*. O Eu chega ao Mesmo pela verificação da finitude por contraste ao infinito exterior. “encontro fim em tudo que começa” (1980:6).

Não há Deus – há o Universo, a força e a transcendência em si. Raposo Nunes propõe o exercício do fascínio de si. Não ensimesmando, antes amplificando. O Mesmo resulta do amplexo ao exterior, e cresce na medida proporcional do que abarca. Há uma alquimia a resolver – a Mesmidade Literária complementa a Mesmidade Espiritual, de forma simbiótica.

eu não sei o fim d'isto tudo
não sei se é largo ou fundo
mas o espírito é profano e o corpo profundo (Nunes, 1980:3)

Em Raposo Nunes, a Mesmidade Espiritual difunde-se, reparte-se pelo exterior. Nesta poesia onde

Deus é deuses formando
um corpo ausente
inspirando o Cosmos (1990:38)

-, há uma tentativa constante de absorção do exterior, ou da Mesmidade Empírica se diluir na paisagem que o rodeia. O Eu, pelo *Cosmos*, catapulta-se de si mesmo para o Exterior. E se todo o Outro é exterior, porque alteridade, Raposo sabe que só em linguagem poderá interiorizar a alteridade.

A questão do *Eterno Retorno* aqui importa e muitíssimo – não num sentido nietzscheano -, mas para demonstrar os passos desta valsa cíclica que é a alteridade. A alteridade é um exercício que se volta para si mesmo, pelo Outro.

Em Raposo Nunes, estamos perante a *Eterna Alteridade*. Ou seja, a Mesmidade é um *eterno outro que se interioriza a si próprio*. Conciliável por aceitação desse ciclo, conciliável porque integrado no Universo. É a Mesmidade Espiritual que se expande à

¹¹⁹ Este poema serve tanto como prova da sacralidade barahoniana, como da linguagem hermenêutica de Deus, enquanto som, que será explorada nas alíneas seguintes.

interiorização do Mundo, pelo exercício da escrita. Um ser para si expansivo na absorção do Outro, que se concretiza na Mesmidade Literária.

Há sobretudo uma demanda pelo Equilíbrio, pela organização dos *Chakras*: o Mesmo estará tão mais equilibrado, quantos mais vectores bidireccionais operar sobre o Outro. Sejam claros: o interior altera o exterior, e vice-versa. Pelo que, o Eu altera o Outro, como o Outro altera o Eu. Em Raposo Nunes, toda a transcendência é este constante devir-outro, quase umbilical do devir deleuziano.

Porque:

DENTRO DO PONTO FINAL

A LOUCURA

DENTRO DA LOUCURA

A LIBERDADE

DENTRO DA LIBERDADE

O EU! (Nunes, 1977:19)

Pois é. Mas, em Manuel de Castro tudo muda de figura. A peregrinação é diferente, no caminho e na meta. A sua obra deve ser lida à luz dos conceitos heideggerianos.

O Mesmo é um ser adormecido: “Dormia um sono lento e era/ um morto/ à superfície da terra” (Castro, 2015:177). E esta dormência faz lembrar *Das Sein*: a vivência impessoal, tudo e nada, toda a gente e ninguém. No fundo, uma vivência inconsciente de si mesma. Em Manuel de Castro, há um jogo, um ludibriar de formas e subjectividades que provocam um apagamento constante de si. “ou onde estás meu cérebro/ o quê – Indiferente?” (*idem*:198).

“apareci acidentalmente vivo” (*idem*:48) – uma existência gratuita e do acaso. É o “apenas existindo” (*idem*:45); “porque é possível recusar a vida/ mas não o é recusar a morte” (*idem*:55). Há nestes poemas um “quotidiano reencontro com a morte” (*idem*:90). Aliás, como aponta António Cândido Franco, “É com gelo que ele [Manuel] faz os versos. A poesia de Manuel de Castro é uma poesia líquida, feita de água, mas água sólida, alimentada pelo ardor máximo do frio, do frio que mata” (AA.VV.:2014:47).

Em Manuel de Castro, a noção de fim e de finitude é explorada até às últimas consequências. Só assim se compreenderá a noção de totalidade e “liberdade corrompida”

(idem:61) – libertinagem do Mesmo Espiritual – nesse lúdico *Sein-zum-Tode*. “A morte é meu guia, minha ânsia/ - pois a vida foi plena e violenta” (idem:197).

A vida é. O Tempo – agora.
Tudo o que somos tem
apenas esta hora
este momento. (idem:106)

Como um signo – que se deseja eterno
e não é mais que tempo. (idem:108)

Porque, em Heidegger, a finitude é ela mesma uma projecção de si, como algo futurante. Simultaneamente, há, em Manuel de Castro, uma noção barroca do tempo, de um *tempus fugit*.

canta a tua morte sucessiva,
a minúscula eternidade do presente,
e o infinito trabalho de viver (2015:190)

Tudo caminha para o fim, porque tudo morre. A consciência da Morte, da fugacidade das coisas, acompanha cada verso deste poeta. É a *Destruktion* de Heidegger, e simultaneamente a natureza de todas as coisas. “Pequeno homem, sê fagocita./ Instala-te nos vermes, bêbado de ti” (idem:216).

Diz o poeta: “era o meu próprio rosto/ - e esqueci-O.” (2015:100). Manuel de Castro esquece-se a si mesmo, propositadamente. Isto, mais do que *In-der-Welt-Sein*, concretiza-se na *Sein-Zum-Tode* de Heidegger. «Ser na morte», «Ser para a Morte», nessa tremenda consciência do fátuo da vida, da fugacidade de *ser* e do *tempo*.

Tudo concorre para um sentido único
exacto como o abismo
perfeito como a cor.
Correcto e absoluto, verdadeiro,
onde o espírito se encontra,
não morre,_____ eternamente,

E

Na verdade, podemos entender esta questão de *se ser no mundo* de duas formas: 1. O ser como algo a não ser; ou 2. O ser como algo a não dizer. E aqui como em tudo, optaremos pela opção ½. Não se diz, logo não se é. Wittgenstein, outra vez.

Quanto mais perto da morte, mais perto de si o sujeito se encontra. Porque o que no fundo esta Mesmidade Literária procura é uma Libertação, que a Mesmidade Espiritual por si só não resolve. Manuel de Castro sabe dos *limites da sua linguagem*: por isso ergue a Mesmidade Espiritual sob a autodestruição. Todo este ser para a Morte é só e somente uma busca libertária das Mesmidades, em busca de uma não-construção de si.

eu sou o animal que perfura a terra até ao seu centro de gravidade

[...]

Falo-vos exemplarmente do éter

nenhum homem será glorioso na morte

enquanto se não tornar total

e não possuir seu nome exactamente (*idem*:110)

Este *nome exacto* é a Mesmidade Espiritual, e todos os versos tendem para um limite: “No tempo permanente/ o exercício do extremo limite/ amplifica os ângulos/ [...] no regresso possível à pureza dos nomes” (Castro, 2015:72). Aliás, “Onde está a outra parte do meu nome?” (*idem*:214).

No fundo, trata-se de uma leitura diferente da poética raposina: não há retorno, não há eterno. Tudo quanto acontece é uma delapidação da Mesmidade, porque o Mesmo se consciencializa finito na infinitude, por oposição à expansão que Raposo Nunes outorga nos seus versos.

Há sobretudo um desespero de se ser Mesmo e não Eu - nos poemas castrinos, mas não numa leitura kierkegaardiana de desespero. É novamente Heidegger que a consegue explicar, em *Ser e Tempo* (§12), onde podemos ler “a presença é o ente que sempre eu sou” – e é daqui que surge a angústia de Castro, de se ser sempre mesmo, de resto símile da epígrafe que colocámos de Pressler.

O Mesmo destrói-se, porque não se quer Outro. É o desespero do Mesmo que o conduz. É do choque do amplexo finitude/infinitude que o conduz aos primórdios de si. Ou seja, através do Outro, há nesta poesia uma delapidação do Mesmo até um Eu

primordial, esse *ente* inicial, perdido. Tal implica um corte em tudo quanto lhe é excessivo. O Eu será a desconstrução do Mesmo; e a desconstrução é através do Outro. Escrever é a forma de desconstrução de si. “O homem conquista-se nos outros, no seu desgraçado companheiro de aniquilamento” (*idem*:217).

Queimo-te no Outro que não sou, Lembrança,
e onde estou é um Largo Sonho
de Pedra e Urze. [...]
[...] em Ti descansa
Tudo o que contenho. Imponho
Sagrar-Te Fogo sobre o Mar Inteiro (Castro, 2015:166)

perdoa-me Senhor os sonhos incompletos
e cumprir assim tão imperfeitamente
esta pátria individual que me ofereceste (*idem*:213)

Esta impessoalidade cumpre-se na imagética do sujeito desejar ser um rio, porque fluído, porque “Um rio não pergunta um rio desliza” (*idem*:214).

tu
já meu corpo
de eu-rio
sempre (*idem*:83)

Uma impessoalidade de resto símile da que acontece ao jovem de 25 anos que figura no filme “Un Homme Qui Dort” (1974), de Bernard Queysanne, sob o texto brilhante de Georges Perec. No fundo, *aprender a arte da transparência*. Assim, a Mesmidade Literária é uma delapidação da Mesmidade Espiritual, que por sua vez é uma desconstrução da sua Mesmidade Empírica.

Esta impessoalidade – este processo de «desinviduação» - é aliás mencionada por José Manuel Simões¹²⁰, numa carta que escreve a Castro a 13/4/1964, comentando a sua poesia:

Posso tentar, porém, explicar um pouco, sobretudo em relação ao que direi acerca dos poemas. Parece-me, por exemplo, que o caminho da liberdade individual (não social) passa,

¹²⁰ Manuel de Castro dedicou *Paralelo W* (1958) a José Manuel Simões.

antes de mais nada, pela libertação de si próprio. Quer dizer, o eu não tem a menor importância, como de resto muitas outras coisas. Sendo assim, a minha cólera, a minha melancolia, os meus desejos verdadeiros não podem interessar, mas só a minha transposição teatral dessas coisas (Simões, 2016:13)

Destarte, concluímos que: a) em António Barahona o Mesmo Literário coincide com a Mesmidade Espiritual; b) em Raposo Nunes, o Mesmo Literário será sempre uma expansão do Mesmo Espiritual, absorvente do cosmos; e finalmente, c) em Manuel de Castro, o Mesmo Literário é a implosão de si no Outro, restando enfim a Impessoalidade como *Libertação*.

Deve-se ainda acrescentar que a *orientalidade* – mormente em Raposo e em Castro - não é inocente – responde a um programa próprio de alteridade espiritual:

O poeta ocidental encontra no Zen a qualificação que o faz assumir – seja através da escrita, seja através de uma escolha de vida pessoal – o papel do vagabundo, do eremita, do viajante; converte-se num contemplativo, num extasiado pela constante mutação da vida. No poema, o progressivo esvaziamento do Eu impele-o a não deixar marcas; a comunicação de sentimentos pessoais e de verdades absolutas perde a sua validade; a escrita é reeducada para a síntese, para uma economia de recursos (AA. VV., 2013a:22)

§

Se a poesia de Barahona é portanto uma *súplica*, as obras de Raposo e Castro tratam-se de *preces* – porquanto há uma diferença entre elas: a súplica requer uma autoridade; já a prece exige uma transcendência indefinida em si.

Esta analítica existencial não é novidade, e nunca se quis como tal. Novidade é, para lá de algumas considerações teóricas, a sua aplicação à poesia.

Saltaremos por enquanto para outros pontos deste ensaio, para mais tarde recuperar a poesia de Castro, a respeito do autêntico. Por enquanto, ocupemo-nos do fim da alteridade, que é enfim a:

f) Da Morte. Mesmidade Literária e Mesmidade Representativa.

porque o Homem fez deus – e se matou

José Manuel Pressler

*Todo o princípio é fim. Profundidade
é nova superfície. A vida e a morte coincidem.*

Teixeira de Pascoaes¹²¹

Mais do que aprofundar a temática da Morte na poesia destes poetas, é necessário estudá-la para o entendimento da Alteridade.

A morte é o fim do Eu, e consequentemente, do Mesmo Empírico. Mas não do Outro: pelo que nos deixa espaços vazios na valsa da alteridade. Então, a Morte significa o fim da Alteridade? Em parte.

Pela Morte passamos precisamente a viver no Outro: na recordação, na percepção leibniziana do Outro. No entanto, a Morte do Mesmo Empírico não afecta a mesmidade literária. O Eu desaparece, e o Mesmo *converte-se*, no sentido barahoniano, a linguagem, a pretéritos.

É na Morte que o Mesmo se assume como representação única do Outro, no Outro. É a linguagem que permite essa perpetuação, esse eco do Mesmo Empírico – uma Mesmidade Representativa do artifício de si própria. Contudo, a estes poetas interessa só e somente a Mesmidade Literária. Analise-se primeiro a presença e aprofundamento desta temática nesta poesia, onde há, sem sombra para dúvidas, uma consciência de morte avassaladora.

Em António Barahona, há uma revolta contra a morte. Os seus livros últimos, especialmente *Ocarina* (2016), soam a uma despedida, a um cântico final; mas outros mais antigos são também consonantes neste aspecto, alturas em que o poeta estava doente, e aparentemente sem esperança de mais escrita. A Morte, “essa puta sem vergonha/ com cara de menina” (2016b:34); “A cada dia o seu poema de viver:/ ver o Anjo da morte e não morrer.” (*idem*:51); uma poesia de negociação diária: “Deu-me Deus mais um dia: agradeço./ Talvez morra amanhã: nunca se sabe” (*idem*:52).

¹²¹ Epígrafe do livro *O Som do Sôpro* (2011), de António Barahona.

À lente de Kierkegaard, Barahona é uma escrita do *desespero*.

o desespero é portanto a «doença mortal», esse suplício contraditório, essa enfermidade do eu: eternamente morrer, morrer sem todavia morrer, morrer a morte. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a sua morte; e vivê-la um só instante é vivê-la eternamente. [...] No desespero, o morrer continuamente transforma-se em viver (Kierkegaard, s/d:20)

A morte é um exercício *autodidático*¹²², como escreve Barahona. A Morte é, por isso, o exercício contínuo de Manuel de Castro¹²³. E tudo isto, para lá da alteridade, é uma poética humanitária, humanizada. “vamos brincar aos mortos” (Castro, 2015:76) é um verso-de-arremesso neste contexto.

Já sabemos que não foi por acaso que Manuel de Castro explorou tão profundamente o Mito de Osíris: a descendência póstuma, a integridade/integração da ordem pelos mortos.

A vida faz de facto sentido porque acaba. É Barahona que o afirma, solene:

É a morte que dá sentido à vida:
já foi dita esta frase vezes tantas,
nas liturgias e nas línguas todas
de forma afirmativa (2015:167)

Deus, e todo e qualquer ser de qualidade imortal, não valoriza a vida – só se valoriza o que se detém enquanto recurso não-renovável ou finito. É aqui que reside o estoicismo, de Raposo Nunes: “força da vida e da morte/ caminho entre a vida e a morte” (Nunes, 1980:5), “e eu... agarrado à vida/ com a morte ao meio” (*idem*:31).

¹²² Escreve Barahona:

Ensináste-me tudo menos a morrer.
Deste-me a entender que tal aprendizagem
é cada um consigo
autodidacta da morte (2017a:12).

¹²³ É muito curioso este apontamento de Herberto Helder: “Há bem uns seis ou sete anos que ele [Manuel de Castro] andava para morrer. Ressuscitava a cada passo. Anteontem, dia 12 de Setembro, já não ressuscitou. Provavelmente, estava cansado de tanta ressurreição” (Helder, 1971:s/n).

A diferença entre Raposo e Castro é que em Castro há algo mais para lá da simples resignação: há a prática. Em Raposo, há uma espera resiliente, uma aceitação céptica, porque

É o sentido da vida, em fim
À tua chamada não resisto
Despeço-me, rezo, já não existo (1988:9)

... e note-se que a gradação crescente/decrescente do último verso deste soneto não é inocente. Raposo sabe que “A verdade é por vezes um cruel adeus” (*idem*:10).

A morte é o absurdo da existência – vivemos para morrer – e simultaneamente o requisito básico para se valorar a vida, para que ela se concretize de sentido, em sentido. Uma peregrinação requer uma meta – uma viagem, por mais *ad hoc* que seja, terminará sempre num ponto do mapa. A Existência é organizar a vida para uma meta certa e paradoxalmente imprevisível de agenda. E no fundo, é esta a prova da supremacia espiritual de Manuel de Castro: a resignação para a Morte, e não uma revolta, e não um eufemismo: “a morte é uma cor que foi escolhida/ para encontrar a direcção do vento” (Castro, 2015:112). Mais: só a morte permite essa impessoalidade prolongada que Castro procura nos seus versos: “Quando virá o sono que permite/ um corpo quieto, leve e distendido?” (*idem*:196). Não por acaso o mítico verso “Bonsoir, madame” (*idem*:246) que, como repara Maria Estela Guedes¹²⁴, é a Morte.

g) O Logocentrismo como Proposta.

*O God, in thy foreign or godless form, in thy form of
illusion or with the ringscape of your lethal thumb,
you stop direction, you crush this down, you
abandon the evidence you pressed on its tongue.*
Leonard Cohen

A revelação é discurso.
Emmanuel Levinas

¹²⁴ Cf. (AA. VV., 2014:36).

A Palavra é portanto o único meio para alcançar o Outro. O *logos* é o intermediário do *ethos* e do *pathos*, e é nele que se distingue um e outro, entre emissor e receptor, respectivamente. Mas, se simultaneamente os aproxima, é pela arbitrariedade do signo que se afasta, impreterivelmente. “A linguagem é sempre uma forma de acesso mediado à realidade, e isso significa precisamente, passe a insistência, distância, separação” (Ferro, 2014:16).

Levinas, quando escreve “O discurso oral é a plenitude do discurso” (2015:87), esquece-se da modalidade mais prolixa e onde se exige o movimento integrante da transcendência: o discurso poético. Porquanto Kierkegaard saiba, como veremos no próximo subcapítulo, que a linguagem serve sobretudo para dizer o que se não diz. Assim, poderemos concluir que o Indizível existe potencialmente mais forte nas entrelinhas do Dizível - na metáfora, pois.

Em boa verdade, nenhum outro discurso implica uma tamanha medida no seu centro: a palavra. A Palavra poética é a aproximação do Eu ao Outro, que reconhece em si mesma as falhas da significação e dos limites da alteridade. Mais: o discurso poético é o discurso por excelência da alteridade.

Ainda, claro, em Levinas, leia-se:

A significação dos seres manifesta-se não na perspectiva da finalidade, mas da linguagem.

[...]

Ter um sentido é situar-se em relação a um absoluto, isto é, vir da alteridade que não se assimila na sua percepção. [...] Ter um sentido é ensinar ou ser ensinado, falar ou poder ser dito. (*idem*:88)

É a Linguagem que permite invocar o sujeito na sua ausência. E o Outro é sobretudo um ser ausente, na perspectiva do Mesmo, e particularmente do Eu. Como já vimos, até Deus para existir tem de ser *convertido* em discurso¹²⁵. Porque da *revelação* de Outrem, pode vir silêncio, mas virá sobretudo reflexão. Deus, enquanto conceito, pode muito bem não deixar de ser, nesta perspectiva, uma aparição de nós a nós mesmos. “A linguagem não exterioriza uma representação preexistente em mim – põe em comum um mundo até então meu” (*idem*:168). E assim, o discurso poético é sobretudo *revelação*.

Usando da célebre afirmação de Wittgenstein, em epígrafe, é pela Palavra e não pela acção que o Universo se expande. A Palavra não deixa de ser em si mesma uma

¹²⁵ Entenda-se e clarifique-se: *Palavra*, *Discurso* e *Logos* têm aqui o mesmo significado.

acção de representação, e se ambígua, mais vectores expansivos concatenará em si própria.

Do que não se fala, ou do que não se consegue falar – enquanto falha de dicionário e de saber enciclopédico – é tudo quanto não sabemos ou não existe de todo – é a vertigem do conceptual.

Não será obra do acaso que todos os movimentos da teoria da literatura tenham vindo a debruçar-se cada vez mais na linguagem, na palavra-em-si. Formalismo Russo, Estruturalismo, Pós-Estruturalismo, a desconstrução de Derrida, Walter Benjamin, o já citado Wittgenstein, Jung, Bachelard, Deleuze, entre tantos outros possíveis.

É o *Logos* para lá do *ethos*, o *Logos* para lá do *pathos*. Eis o centro, o “Verbo Único” (Nunes, 1990:26), o verbo de se *fazer alteridade*, o novo *centro do universo*. E a linguagem faz-se Outra quando se pensa a si própria – metalinguística. Mas como é que este centro pode englobar inclusive o que se não diz? Que limites ainda existem?

h) Dos Problemas (ou não) do Logocentrismo. Os Becos.

coloco um cadeado na língua

João Carlos Raposo Nunes

Estou em silêncio

as palavras têm tempo de viver

António Barahona¹²⁶

Qualquer proposta para centro do Universo – como utopia que não deixa de ser – tem as suas limitações. Será também altura de sublinhar que em nenhum momento da apresentação desta proposta logocêntrica se descurou o conjunto de princípios definido por Ferdinand de Saussure, nomeadamente a arbitrariedade do signo. Continuemos.

A linguagem é a gramática do entendimento do mundo – e até aqui nada de novo. Mas, como tudo quanto é feito pelo Homem, pode ser corrompida, e reconduzida para

¹²⁶ Cf. (Barahona, 1968:26).

fins específicos.¹²⁷ No entanto, tal não deverá ser uma questão, dado que até este próprio texto, sendo uma interpretação, poderá ele mesmo ser uma manipulação de sentido, por via de uma lógica argumentativa bem construída.

Kierkegaard aponta a *ironia* como o problema da linguagem¹²⁸.

Se a linguagem estivesse presa ao que diz, a mentira não seria evidentemente possível, o que significa que a sua distância relativamente à realidade corresponde, como se disse, a um forte grau de liberdade. A linguagem tem, por isso, o poder de descontrolar, de fazer que o sujeito perca o contacto com a realidade e se descole dela. [...] É certo que, assim sendo, a ironia e a mentira são como que a derrocada interna da linguagem, na medida em que vivem da pretensão de *dizer* e são o seu colapso [...] A linguagem pode, por isso, ser, não o que manifesta, nem o que manifesta vaga e sempre de modo fortemente indeterminado, mas precisamente o que esconde, o que oculta e despista (Ferro, 2014:17-18)

O Logocentrismo deve ser pois considerado como englobante do presente e do ausente, porque ao registo poético deve associar-se sempre a mentira, o fingimento, a hipocrisia, a ambiguidade, e a Verdade, pois nunca responde em si mesmo às perguntas vitais – adormece-as no imediato do seu acontecimento.

Expressão será toda a ligação de sentido entre pelo menos dois pontos. Mas esta expressão pode muito bem ser uma ilusão de sentido – pelo que não há nunca expressão objectiva.

O Registo Poético, ela própria uma forma de expressão, de representação – a mais expressiva por excelência, e daí a mais subjectiva - permite o alheamento do que se diz. Ser-se Outro sem se sair de si. E por isso este registo prevalece sobre outros tipos de linguagem, sobre outros tipos de discurso.

Este centro epistemológico é tão inacessível quanto os anteriores. Mas como os outros, ajuda a reorganizar o que nos rodeia, no epicentro do que importa – o ser-se em alteridade. Em boa verdade, todo o texto literário cumpre-se na sua resistência ao entendimento positivista, e na sua condição de éter palavroso. Nunca se alcançará Deus, nunca se alcançará o Outro, nunca se alcançará o Poema.

¹²⁷ Veja-se, para exemplo disto, o que George Orwell constrói no seu romance *1984* (1948) – o Estado reduz o léxico e as possibilidades sintácticas, limitando assim as possibilidades de pensamento dos cidadãos. A chamada *Novilíngua*.

¹²⁸ Também Heidegger reflecte, em *Ser e Tempo* (1926:§7), sobre esta questão do *logos*, acompanhando a linha de pensamento kierkegaardiano, da linguagem como um *ser falso*, “no sentido de *en-cobrir*: colocar uma coisa na frente de outra (deixar e fazer ver) e assim propô-la *como* algo que ela *não é*” (2005:63).

§

O registo poético é sobretudo ritmo. Ritmo, logo música, logo som. O limite do inteligível é o limite linguístico. Na ausência de palavra própria resta-nos o som, o som puro. É o indizível; e talvez o ininteligível possa ele mesmo ter significado. Como uma língua que se ouve mas não conhece. O indizível, mais não é do que o invisível linguístico. Escreve Marina Tsvietaieva:

Para o poeta o inimigo mais terrível, o mais maligno (e o mais respeitável!) é o visível! [...] Escravizar o visível para servir o invisível – esta é a vida do poeta. [...] E quanta tensão da vista exterior necessitamos para transformar o invisível em visível (Todo o processo artístico!) (1993:37)

O *processo artístico* é reorganizar os sons do silêncio. Transcrever o que se ouve do silêncio. Ora,

a palavra
simples
é a matéria que oculta a matéria oculta (Castro, 2015:140)

Mas qual é o grau mais simples da palavra? – o fonema, o *simples* som. O *Om* hinduísta é visto como o som mais natural do Homem, som esse que segundo a cultura oriental representa *o som do sopro* de Deus no Homem. “A Palavra dá-nos a conhecer Deus/ na Sua ocultação atrás do som” (2014:87), escreve Barahona.

Há em todos estes poetas um caminho pelo *Logos* para atingir o mais ínfimo sentido de cada unidade linguística. Barahona quer a “Sonora hermenêutica em religião/ que profetiza o som da linguagem” (2017:63), “só o som por si só” (*idem*:32); Castro procura a redução da matéria do discurso no tempo – aliás, no limite, nessa destruição teleológica para a libertação do corpo, que simbolicamente emancipa o som das palavras; Nunes a peculiaridade das pequenas formas poéticas, para que o pouco se transcenda, se ascenda e pluralize, interiorizando-se. Porque o som em si é só um sinal; é através do Discurso que ele se torna significante e direccionado ao Outro.

É do silêncio que todos eles partem, porque afinal só se atinge o Outro no som, porque é nele que nos ouvimos a nós próprios, onde somos *nós*, onde se escuta o “Som

de Deus que transborda de silêncio” (*idem*:41). Este silêncio que se rompe é o indizível reificado, ou seja, é torná-lo verbo, é torná-lo dizível, comunicável.

Em silêncio, seremos todos iguais – é na Palavra que o Homem se define, se altera, sendo Outro, em Mesmidade. É no uso e no manusear da Palavra que estas peregrinações diferem. No entanto, sublinhe-se que «Eu não sou tudo o que digo», e que «Eu não digo tudo o que sou». Não é uma tautologia: toda a mesmidade é repleta de pequenos silêncios, que só em transcendência se completam. Aliás, em Mesmidade e em Linguagem podemos sobretudo dizer o que não somos. A Mesmidade Literária, qualquer que seja, para lá de construção, é uma projecção do inconsciente de se querer ser Outro.

Como escreve António Barahona num poema intitulado “Correspondência Com Manuel de Castro”: “O poeta não ama propriamente a Poesia, mas sim o que a Poesia lhe proporciona: a vitória sobre o medo do silêncio de Deus” (2011a:89).

Estes poetas têm todos em comum um fascínio pelo som. Não qualquer som. *O Som do Sôpro*, como diria Barahona; *Ocarina*, também ele um título de Barahona, é uma flauta obóvia, um dos instrumentos mais antigos do mundo. O *Bulbul* de Raposo Nunes ou a “Melodia” (2015:232) de Manuel de Castro são a quebra do silêncio pelo som mais primordial, mais natural, antes do humano, antes da Palavra. É desse ruído, dessa monodia, que estes sujeitos poéticos reerguem a palavra e o poema, “do nome à amplificação última do som” (*idem*:217).

No som está o sentido do que digo
e também do que não digo ao dizer.
Dizer ou não dizer, eis a questão
que equivale a ser o próprio som
do que se diz silente em oração (Barahona, 2013, 107)

Ainda em Barahona, mas no posfácio que escreve na sua edição de *Clepsydra*, escreve o poeta:

Os poemas talvez sejam *surdos*, como os classifica Edmundo de Bettencourt, que era todo ouvidos. Os poetas são todos ouvidos, na sua demanda de silêncio: avaliam, em peso, superfície e cor, o mínimo som, e têm ouvido tão apurado como um *muálamo* (professor), numa *madrassa* (escola islâmica) [...]. Aquilo que para um ouvido duro e não treinado, não

passa de uma amálgama de gritos, para esse mestre de prosódia constitui uma orquestra vocal, numa sonora visão de conjunto (Pessanha, 2003:142)

Outra forma primordial de fazer ver o invisível é tão só e simplesmente a metáfora. Vejamos: Deus é o interdito por excelência. E o interdito vive na poesia, porque ela própria descende directamente desta lógica obscura das palavras. Deus é a metáfora de si mesmo.

Escreve Lacoue-Labarthe:

Je m'aperçois qu'elles n'ont peut-être en effet, secrètement, qu'un seul objet : l'interdit de la représentation, on plutôt qu'une seule hantise : l'infigurable ou l'imprésentable. Elles sont au fond subjuguées, plus ou moins à leur insu, par l'espèce de destruction de la métaphore (de l'image) qui semble aimer (2015:61)

Na metáfora, haverá sempre uma incompletude. Porque tudo é «como se». E é nesse espaço que fica a nu todo o invisível. Não explícito, mas sugerido. Porque “é do interdito, somente do interdito, que pode vir o que há a dizer” (Blanchot, 2016:33).

Assim, todo o Discurso Poético será metáfora, ritmo, invisível em alegoria, invisível em espectros linguísticos – as palavras. E desta forma, a ironia de Kierkegaard ganha um relevo primordial – o discurso poético diz sobretudo o que não quer dizer, englobando-o, por isso. Porque ele próprio é outro, ele próprio requer uma maturação em Mesmidade, que parte do sujeito experienciador. O texto só existe quando lido, e o texto poético existe em hermenêutica.

V. *Adquirir o Sentido Na Paciência. Conclusões.*

*Chegamos ao lugar de abrigo e não sabemos
absolutamente nada.*

João Carlos Raposo Nunes¹²⁹

Continuemos conversando.

Manuel de Castro

a) Um Nihilismo Dialéctico. O Algo.

Adquirir a Sua Alma Na Paciência (1843) é um título de Kierkegaard, do conjunto dos *Discursos Edificantes*, aqui alterado para fins miméticos/alegóricos não só do autor, mas à *paciência-em-si*. Porque não há um sentido. Mas vários, e a exegese demorada - leia-se esse excerto de Kierkegaard, e façamos o exercício de substituir as ocorrências de “alma”, por «sentido». *Mutatis mutandis*:

Saber o que é a alma de um homem, o que isso significa, está ainda longe do começo de adquirir a sua alma na paciência e é um saber que manifestaria igualmente a sua diferença em relação / a esta aquisição pelo facto de também ele crescer na impaciência. E, mesmo que esse saber possa ter o seu significado, ele de facto engana muitas vezes um homem precisamente da mesma forma que o mundo faz: fazendo-lhe crer que o homem o possui, quando era o seu saber que o possuía a ele (Kierkegaard, 2007:31)

As grandes questões ficam abertas, sem resposta – mas não iguais: o que muda é a nossa forma de as formular e de as subdividir em si mesmas.

Nesta contenda do divino, muito há por explorar. O nihilismo ficou aquém do esperado. Hoje, mais do que nunca, faz sentido reflectir sobre *algo*. *Algo* como coisa que se não explica senão em si mesmo. *Algo* como *algo mais*, como coisa. Não é uma tautologia, é enfim o último teo-pragmatismo – o *quiddam*. Um nome neutro, do latim, que se traduz precisamente para «algo», «algo mais», «alguém», «alguma coisa». Ou seja, leia-se *quiddamnismo*. A teoria de que algo mais existe, por oposição clara ao *nihil* irresolúvel. Não que a proposta aqui apresentada seja a mais viável: não é. É, no entanto, a que responde a um programa de razoabilidade perante uma incerteza contínua.

¹²⁹ Retirado de um poema dedicado a António Barahona da Fonseca, intitulado “Em Nome da Poesia” (AA. VV., 2013:149).

Somos entes nostálgicos – mas nostálgicos de quê? Desse *algo* que nos persegue, sem nunca haver resposta, dessa insatisfação dagermaniana¹³⁰ que procuramos incessantemente resolver. E é para esse algo que estes poetas dirigem os seus textos – porque sempre um texto é dirigido. Barahona num diálogo sufi e islâmico, e Castro e Raposo para uma qualquer transcendência, nesse deus fragmentado, fragmentário, que o Holocausto acarretou, e que condenou o Homem a pensar-se múltiplo se si.

b) A Gargalhada do Autêntico.

*A partir de agora é a sério
Todas as palavras serão cuidadas
João Carlos Raposo Nunes*

A autenticidade não passa de um mito. E a exaltação da diferença só faz sentido na medida da proeminência do Outro. Se vivêssemos completamente isolados, nada disto faria sentido, porque a diferença existe nos termos de uma comparação. Fará sentido, apesar de tudo, questionar a autenticidade na questão da distância entre o Eu e o Mesmo?

Reconvoquemos enfim Manuel de Castro e Martin Heidegger. *Das Man*: a vivência impessoal, tudo e nada, toda a gente e ninguém. No fundo, uma vivência inconsciente de si mesma: onde se pode encontrar aqui a autenticidade? Não tem necessariamente de existir, dada a duplicidade do sujeito. É nesta angústia que podemos perfeitamente encaixar a peregrinação autodestrutiva e a escrita de Manuel de Castro.

gravemente perdido
gravemente
procurei a nobre solidão
escrever a liberdade e o sonho
viver um personagem incorrupto (Castro, 2015:154)

Mas não há forma de o conseguir. Toda a linguagem é uma corrupção.

O *autêntico* é tão somente a inocência, e a inocência o imediato. “A inocência é a ignorância.” (Kierkegaard, 1972:63). Autêntico é ser-se inconscientemente. A palavra, na

¹³⁰ Alusão ao texto de Stig Dagerman *A Nossa Necessidade de Consolo É Impossível de Satisfazer* (1952); ressalva para o facto de Dagerman referir nesse mesmo texto o seu ateísmo, o que ainda assim não invalida a força incontornável do título.

arbitrariedade do signo, é em si mesma uma metáfora, porque é um som articulado associativo de imagens ou objectos. A linguagem exige a perda da inocência. Pelo que autêntico é tudo o que antecede qualquer articulação verbal, de pensamento ou de interioridade¹³¹. O autêntico reside na inconsciência de se ser. Só num estado embrionário o conseguimos. É no imediato da tomada de consciência de sermos que se desbloqueia o *quebranto* do autêntico. Porque o pensarmos nele é recordar, quando a recordação não passa de uma amálgama de percepções subjectivas, numa linha leibniziana e linguística.

Por tudo isto Deus, se existe apenas quando o Homem pensa nele, desaparece também nesse imediato em que é questionado. “É muito triste andar por entre Deus ausente.” (Belo, 1981:90). Ou talvez, o nosso Deus seja mesmo um “Deus ofendido” (*idem*:69). Ou como escreve Manuel de Castro, “Deus não passeia aqui por falta de tempo/ ser Deus é uma profissão fatigante”¹³² (2015:183).

Ser-se *autenticamente* é uma impossibilidade técnica e teórica. Somos e seremos sempre um produto alheio. Ultrapassa Freud, psicanálises e as parafernálias de *id*'s, *ego*'s e *superego*'s – o inconsciente é ele próprio linguístico, ou, no limite, metalinguístico.

Tudo é uma construção de si mesmo, porque a linguagem é uma construção erguida sobre si mesma. A linguagem é um mercado que se move na especulação do sentido, nessa petição – ambição - de sentido, mesmo quando impossível. Daí que a alteridade, no seu movimento ternário, seja o resultado desse mesmo jogo linguístico de se ser dizendo. Todo o sujeito, vivendo em mesmidade, vive, pois, em duplicidade.

c) “A poesia subsiste, a poesia subsistirá”.

Frase de Ruy Belo, em *Na Senda da Poesia* (2002:319). Atente-se a outro trecho do ensaio “Poesia, Último Reduto da Poesia?”:

A poesia não tem nada, a poesia não promete nada que não ela própria. Há muitos séculos divorciada da sua origem religiosa, acabou por se emancipar dos últimos mitos. No meio do desconcerto pouco menos que geral, os poetas, tantas vezes isolados, incompreendidos, expulsos da cidade asseguraram a continuidade da única religião possível. (*idem*:318)

¹³¹ Interioridade é pensamento. Leia-se Levinas: “A interioridade como tal é um «nada», «puro pensamento», nada senão pensamento” (2015:43).

¹³² Versos escritos num Hospital Psiquiátrico Alemão, de Schussenried, em Janeiro de 1966 (Cf. Castro, 2015:185).

Nesta poética, o que há sobretudo é delírio – mas um delírio genial, de sublimação, de uma alteridade, de uma mesmidade para lá do vulgar. Há um sopro, porém não platônico, não como em *Íon*. O sujeito atinge o Mesmo pelo fingimento natural da escrita. Deus é o delírio genial em si. O Outro em nós é tudo quanto não compreendermos. E é em mesmidade que se atinge – o mais possível – Deus. Querer o Outro, querer Deus – tudo será querer-se em espiritualidade.

A ascese aqui importa, e todos estes versos são uma liturgia laminar sobre o sujeito. O Oriente, o Sagrado e os Deuses podem não passar de metáforas – e se a metáfora não é em si um convite – para uma exegese superior de si.

A comoção sublime, que toda esta poesia provoca e gera, conduz inevitavelmente o sujeito a repensar-se enquanto subjectividade ambulante e espiritual – *altera-nos* em Mesmidade Espiritual. A simplicidade magnificente e hinduísta de Raposo; o tom solene, hermenêutico e grandíloquo de Barahona; a impessoalidade tocante e corrosiva de Castro; *tudo será bom por poesia*.

Nada do que aqui se escreveu e explorou foi um exercício de síntese sobre a obra destes poetas. Muito fica por estudar, e ainda bem. Tratou-se sobretudo de uma visão ensaísta, onde se pretendeu um aprofundamento filosófico dos tópicos propostos em título. Resumir estes poetas a estas páginas seria – para lá de um esforço inglório – uma forte injustiça para com as suas obras. De resto, todo o ângulo tem ângulos mortos.

Tudo isto pode parecer pouco, pobre – mas é já por si muito. No fundo, tentou-se constituir a poesia destes autores como aquilo que ela é – um *discurso edificante*, que pressupõe uma modificação no experienciador-leitor. Uma experiência estética elevatória, perturbadora. Que crie uma *relação à relação*, no sentido kierkegaardiano.

A automatização estética dá-se, enfim, sob o autómato da linguagem. Estes poetas, mais do que Liberdade, procuram Libertação. E a Libertação acontece sobretudo no Espírito, para lá de políticas, para lá do Real. O Real é tudo o que menos importa nesta poesia, como já se pôde ver – ou não ver, como já se pôde dizer – ou não dizer: o Invisível-Indizível é o imperioso lugar a estar, para que se cumpra enfim o *Je vit dans un autre*.

Bibliografia

Bibliografia Activa:

- AA. VV. (1970), *Grifo. Antologia de Inéditos Organizada e Editada pelos Autores*, Águeda: Edição dos Autores;
- Barahona, António (2011), *O Som do Sôpro*, Lisboa: Poesia Incompleta;
 - (2011a), *Raspar o Fundo da Gaveta e Enfunar uma Gávea*, Lisboa: Averno;
 - (2012), *Maçãs de Espelho*, Lisboa: Língua Morta;
 - (2013), *As Grandes Ondas*, Lisboa: Averno;
 - (2014), *Pátria Minha*, Lisboa: Averno;
 - (2015), *Pássaro-Lyra. Suma Poética – Primeiro Tômo*, Lisboa: Averno;
 - (2016), *Noite do Meu Inverno. Suma Poética – Segundo Tômo*, Lisboa: Averno;
 - (2016a), *Ocarina. Suma Poética – Terceiro Tômo*, Lisboa: Averno;
 - (2017), *Só o Som Por Si Só. Suma Poética - Quarto Tômo*, Lisboa: Alambique;
 - (2017a), *Aos Pés do Mestre. Suma Poética – Sexto Tômo*, Lisboa: Averno; (no prelo; dactiloscrito gentilmente cedido pelo autor);
- Castro, Manuel de (1958), *Paralelo W*, Lisboa: Edição do Autor;
 - (1960), *A Estrela Rutilante*, Lisboa: Edição do Autor;
 - (2015), *Bonsoir, Madame*, Lisboa: Alexandria/ Língua Morta;
- Nunes, João Carlos Raposo (1976), *Todo o Voo (Que Termina) Neste Corpo* (pref. Manuel Cadafaz de Matos), Lisboa: Edições Távola Redonda;
 - (1977), *É Esta a Nossa Onda Gigante*, Lisboa: Edição do Autor;
 - (1977a), *30 Haiku*, Oeiras: Edição do Autor;
 - (1978), *Folha Voadora n° 4*, Poema do Autor, Fotocopiado;
 - (1978a), *Folha Voadora n°5*, Poema do Autor, Fotocopiado;
 - (1979), *Telegrama*, Poema-Colagem do autor;
 - (1980), *O Rolar da Pedra*, Lisboa: Edição do Autor;
 - (1986), *Flores Dispersas* (pref. António Cândido Franco), Setúbal, Edição do Autor;

- (1987), *Phoning Without Coins*, Poema-Colagem do autor, dedicada “ao Irmão Poeta Alexandre Vargas”;
- (1988), *Enviado ao Abandono*, Lisboa: Edições Jorge Cabrita & Edições Arauto;
- (1989), *O Quinto Império* (il. Helder Cerqueira), Setúbal: Edição do Autor;
- (1989a), *Imaginação Lírica*. Poema-Colagem do Autor;
- (1990), *Bulbul: Cânticos Arrábidos* (pref. Agostinho da Silva; il. Luís Manuel Gaspar), Setúbal: Plurijornal;
- (2016), *Brancura*, Lisboa: Editora Licorne;

Bibliografia Passiva e Geral:

- AA. VV. (1942), *A Poesia Religiosa na Literatura Portuguesa* (org. Augusto C. Pires de Lima), Porto: Domingos Barreira Editor;
- AA. VV. (1964), *Poesia Experimental 1* – Edição Cadernos de Hoje, Lisboa;
- AA. VV. (1965), *Poesia Portuguesa do Pós-Guerra 1945-1965* (ant. e org. Afonso Cautela e Serafim Ferreira), Coleção Poesia e Ensaio, nº8, Lisboa: Ulisseia;
- AA. VV. (1966), *Poesia Experimental 2* – Edição Cadernos de Hoje, Lisboa;
- AA. VV. (1969), *Líricas Portuguesas, 4ª Série* (org., pref. e notas de António Ramos Rosa), Lisboa: Portugália;
- AA. VV. (1978), *Contemporary Portuguese Poetry* (org. Helder Macedo e E. M. de Melo e Castro), Manchester: Carcanet Press;
- AA. VV. (1985), *Edoi Lelia Doura. Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa* (org. Herberto Helder), Lisboa: Assírio & Alvim;
- AA. VV. (1998), *Verbo Perene* (org. António Barahona e Nuno Afonso), nº 1/1998, Lisboa: Editorial Minerva;
- AA. VV. (2011), *Contos - Memórias. Reflexões Sobre a Condição Humana* (trad. Mário Peixoto e Ana Maria Chaves), Lisboa: Coleção de Verão – Rosto Editora;
- AA. VV. (2013), *Ideia. Revista de Cultura Libertária. Série II* – vol. 16 – nº 71/72 – Outono de 2013;
- AA. VV. (2013a), *Nau-Sombra. Os Orientes da Poesia Portuguesa do Século XX. Antologia Poética* (org. Duarte Drumond Braga e Catarina Nunes de Almeida), Lisboa: Vega;
- AA. VV. (2014), *Ideia. Revista de Cultura Libertária. Série II* – vol. 17 – nº 73/74 – Outono de 2014;
- AA. VV. (2015), *Ideia. Revista de Cultura Libertária. Série II* – vol. 18 – nº 75/76 – Outono de 2015;
- AA. VV. (2016), *Sombras Brancas. Setenta e Sete Poemas Sobre Anjos Caídos de Outras Línguas* (org. e trad. Jorge Sousa Braga), Lisboa: Língua Morta;
- Adonis (2016), *O Arco-Íris do Instante* (trad. Nuno Júdice), Lisboa: Dom Quixote;
- Adorno, Theodor W. (1962), *Prismas. La Crítica de la Cultura y la Sociedad* (trad. Manuel Sacristán), Barcelona: Ediciones Ariel;
- -- (2006), *Dialética Negativa* (trad. Marco António Casanova), Rio de Janeiro: Zahar;
- Arabi, Ibn (1987), *Aquele Que Se Conhece a Si Próprio Conhece o Seu Senhor* (trad. Margarida Santiago), Lisboa: Labirinto;
- Aron, Raymond (1962), *The Opium of the Intellectuals* (trad. Terence Kilmartin), Nova Iorque: The Norton Library;

- Balthasar, Hans Urs von (2008), *Só o Amor é Digno de Fé* (trad. Artur Mourão), Lisboa: Assírio & Alvim;
- Baptista, José Agostinho (2005), *Biografia*, Lisboa: Assírio & Alvim;
- Barahona, António (1968), *Impressões Digitais*, Porto: Edição do Autor;
 - (1978), *Única Grande Ode* (sob o nome Muhammad Rashid), Lisboa: Minerva;
 - (1984), *Livros da Índia*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda;
 - (2000), *Rosas Brancas e Vermelhas. Para um Rosário Jubilar*, Lisboa: Paulinas;
 - (2001), *A Corça Matinal*, Lisboa: Edição do Autor;
 - (2008), *O Sentido da Vida É Só Cantar*, Lisboa: Assírio & Alvim;
 - (2010), *António Barahona Explica a Sua Conversão ao Islamismo* In *Expresso* (artigo disponível online em: <http://expresso.sapo.pt/sociedade/barahona-explica-a-sua-conversao-ao-islamismo=f574070>);
 - (2012), *A Doença-Panaceia* (pref. David Teles Pereira), Lisboa: Língua Morta;
 - (2015a), *Ponderações Àcerca do Paradoxo da Fé (Inspiradas em Temor e Tremor de Soren Kierkegaard)*. In *Telhados de Vidro*, Lisboa, nº 20, Setembro de 2015 – pp. 187-199;
 - (2016b), *Guerreiro, Carrasco e Poeta* (entrevista/conversa com o poeta; org. Diogo Vaz Pinto), Ep. 02. Lisboa, Arquipélago;
- Vídeo disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eci8WDNOV1g&t=2s>;
- Barthes, Roland (1980), *O Prazer do Texto* (trad. Maria Margarida Barahona; pref. Eduardo Prado Coelho), Lisboa: Edições 70;
- Belo, Ruy (1981), *Obra Poética de Ruy Belo. Volume 1* (org. Joaquim Manuel Magalhães), Lisboa: Editorial Presença;
 - (2002), *Na Senda da Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim;
- *Bíblia Sagrada*;
- Blanchot, Maurice (2016), *O Último a Falar*, Lisboa: Averno;
- Borges, Jorge Luís (2010), *Este Ofício de Poeta* (trad. Telma Costa), Lisboa: Teorema;
- Campo, Cristina (2008), *Sob Um Falso Nome* (trad. Armando Silva Carvalho), Lisboa: Assírio & Alvim;
- Camus, Albert (2007), *O Mito de Sísifo* (trad. Urbano Tavares Rodrigues), Lisboa: Livros do Brasil;
- Carlos, Luís Adriano *et al.* (2002), *Poesia Digital. 7 Poetas dos Anos 80*, Porto: Campo das Letras;
- Castro, E. M. de Melo e (1987), *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Biblioteca Breve;
- Castro, E. M. de Melo e, Menéres, Maria Alberta (1961), *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, Lisboa: Moraes;

- (1979), *Antologia da Poesia Portuguesa 1940-1977. 2º Volume*, Lisboa: Moraes;
- Carvalho, Raul de (1971), *Poemas Inactuais*, Lisboa: Portugália Editora;
- Cesariny, Mário (1997), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa: Assírio & Alvim;
- Cinatti, Ruy (2014), *75 Poemas* (org. Manuel de Freitas), Lisboa: Averno;
- Cohen, Leonard (1997), *Filhos da Neve. Antologia Poética* (trad. Jorge Sousa Braga e Carlos Tê), Lisboa: Assírio & Alvim;
- Costa, António Manuel Ribeiro Pereira da (2012), *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010). Espaços, Momentos, Museografia*. [em linha]. Coimbra: [s.n.]. Tese de doutoramento.
Disponível em WWW:<http://hdl.handle.net/10316/18833>
- Costa, João Bénard da (2003), *Nós, os vencidos do Catolicismo*, Coimbra: Edições Tenacitas;
- Cruz, Gastão (1973), *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa: Plátano Editora;
- (1990), *A Poesia Portuguesa Hoje* (2ª ed. Revista e aumentada), Lisboa: Relógio d'Água;
- Dagerman, Stig (1989), *A Nossa Necessidade de Consolo É Impossível de Satisfazer* (trad. Paula Castro e José Daniel Ribeiro), Lisboa: Fenda;
- Descartes, René (1987), *O Discurso do Método* (trad. João Gama), Lisboa: Edições 70;
- Éliade, Mircea (1980), *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões* (trad. Rogério Fernandes), Lisboa: Livros do Brasil;
- Éliade, Mircea/ Couliano, Ioan P. (1993), *Dicionário das Religiões* (trad. Pedro Moreira Araújo), Lisboa: Dom Quixote;
- Elytis, Odysséas (2004), *Louvada Seja* (trad. Manuel Resende), Lisboa: Assírio & Alvim;
- Emílio-Nelson, José (2004), *A Alegria do Mal. Obra Poética I 1979-2004*, Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições;
- Ferro, Nuno (2014), *Naturalmente Hipócrita. Em Constante Referência a Kierkegaard*, Lisboa: Aster;
- Franco, António Cândido (2012), *Notas Para a Compreensão do Surrealismo em Portugal*, Lisboa: Licorne;
- Gracq, Julien (1987), *A Literatura no Estômago* (trad. Ernesto Sampaio), Lisboa: Assírio & Alvim;
- Guimarães, Manuel António Oliveira (2013), *Prática e Recepção da Música Improvisada em Portugal: 1960 a 1980*. Lisboa: [s.n.]. Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas;
- Heidegger, M. (2005), *Ser e Tempo* (trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback), Rio de Janeiro: Editora Vozes;
- Helder, Herberto (1971), *“Eu que apareci acidentalmente vivo”* (texto de HH e colagem de Carlos Fernandes), Luana: Notícia, nº 615, 18/9/1971;
- Kerouac, Jack (1975), *Viajante Solitário* (trad. Fernanda Pinto Rodrigues), Lisboa: Minerva;

- Kierkegaard, Sören (s/d), *Desespero. A Doença Mortal* (trad. Ana Keil), Porto: Rés;
- (1972), *O Conceito de Angústia* (trad. João Lopes Alves), Lisboa: Editorial Presença;
- (2007), *Adquirir a Sua Alma Na Paciência* (trad., notas e posfácio de N. Ferro e M. Jorge de Carvalho), Lisboa: Assírio & Alvim;
- (2007a), *Temor e Tremor* (trad. Maria José Marinho), Lisboa: Guimarães Editores;
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2015), *La Poésie comme Expérience*, Paris : Christian Bourgois Éditeur;
- Levinas, Emmanuel (2015), *Totalidade e Infinito* (trad. José Pinto Ribeiro), Lisboa: Edições 70;
- Malraux, André (1955), *L'homme et le fantôme*, in L'Express – 21 de Maio de 1955; *apud* Perrin, François (1996), *Franc-parler*, Paris : Ottignies ;
- (2005), *A Tentação do Ocidente* (trad. António Ramos Rosa), Lisboa: Livros do Brasil;
- Marques, Carlos Vaz (2008), *A Última Entrevista a António Barahona*, Lisboa: Revista Ler, nº 75, pp. 30-37;
- Mendonça, José Tolentino (2008), *A Leitura Infinita. Bíblia e Interpretação*, Lisboa: Assírio & Alvim;
- Neves, Nuno Miguel (no prelo), *From Pencil Blue to Carnation Red: The Long 60s and Beat reception in Portugal*. Centro de Literatura Portuguesa: Universidade de Coimbra;
- Nietzsche, Friedrich (1953), *A Origem da Tragédia* (trad. Álvaro Ribeiro), Lisboa: Guimarães Editora;
- (2000), *Assim Falava Zaratustra* (trad. Alfredo Margarido), Lisboa: Guimarães Editora;
- *O Sagrado Alcorão – Alcorão* (trad. José Pedro Machado, pref. Suleiman Vali Mamede), 1979 – Lisboa: Edição Junta de Investigações Científicas do Ultramar;
- Oliveira, José Alberto (2015), *Como Se Nada Fosse*, Lisboa: Assírio & Alvim;
- Orwell, George (2007), *1984* (trad. Ana Luísa Faria), Lisboa: Antígona;
- Pacheco, Luiz (1992), *Luiz Pacheco Fala Sobre Setúbal Cultural em 1992 (Gravação Inédita)*. Publicada por Victor Serra.
- Vídeo disponível online em: https://www.youtube.com/watch?v=BKS5R5vC7_k;
- (2005), *Cartas ao Léu. Vinte e Duas Cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes* (org. e notas de António Cândido Franco), Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições;
- Pascoaes, Teixeira de (2002), *Poesia de Teixeira de Pascoaes* (org. Mário Cesariny; ed. António Cândido Franco), Lisboa: Assírio & Alvim;
- Pessanha, Camilo (2003), *Clepsydra* (fixação do texto e posf. António Barahona), Lisboa: Assírio & Alvim;
- Pessoa, Fernando (2013), *Poesia de Álvaro de Campos*, Lisboa: Assírio & Alvim;
- (2009), *Mensagem*, Lisboa: Bertrand;

- Pimenta, Alberto (1978), *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa: A Regra do Jogo;
- *Poema do Senhor, Bhagavad-Guitá* (transcrição do sânscrito por António Barahona (2007)), Lisboa: Assírio & Alvim;
- Pressler, José Manuel (1967), *Filipa. Poemas* (org. Manuel de Castro), Lisboa: Edição do Organizador;
- Racine, Jean (2003), *Fedra* (transc. António Barahona), Porto: Porto Editora;
- Reinhardt, Ad (1964), *Art-as-Art Dogma. Part II* (apud Ross, Clifford (1990), *Abstract Expressionism: Creator and Critics*, Nova Iorque: Abrahams Publishers);
- Revez, Jorge (2009), *Os «Vencidos do Catolicismo». Militância e Atitudes Críticas (1958-1974)*, Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa – Universidade Católica Portuguesa;
- Rimbaud, Arthur (1929), *Correspondance Inédite, D'Arthur Rimbaud (1870-1875)* (pref. Roger Gilbert-Lecomte), Paris: Cahiers Libres;
- Rosa, António Ramos (1991), *A Parede Azul. Estudos Sobre Poesia e Artes Plásticas*, Lisboa: Caminho;
- Sá-Carneiro, Mário (2007), *Poemas* (ed. Fernando Cabral Martins), Lisboa: Biblioteca Editores Independentes;
- Said, Edward W. (2013), *Orientalismo* (trad. Pedro Serra), Lisboa: Cotovia;
- Sena, Jorge de (1969), *Peregrinatio Ad Loca Infecta*, Lisboa: Portugália Editora;
- (1978), *Poesia II*, Lisboa: Moraes;
- Simões, João Gaspar (1999), *Crítica II. Poetas Contemporâneos 1960-1980*. Tomo III, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda;
- Simões, José Manuel (2016), *Sobras Completas*, Lisboa: Abysmo;
- Shuster, Martin (2014), *Autonomy After Auschwitz. Adorno, German Idealism, and Modernity*, Londres: The University of Chicago Press;
- Tenreiro, António (1980), *Itinerário: em que se contém como da Índia veio por terra a estes Reinos de Portugal*, Lisboa: Editorial Estampa;
- Tsvietaieva, Marina (1993), *O Poeta e o Tempo*, Lisboa: Hiena;
- Unamuno, Miguel de (2013), *La Agonía del Cristianismo*, Madrid: Alianza Editorial;
- *Upanixad da Grande Floresta, Brihad-Áranyaka Upanixad* (transcrição do sânscrito por António Barahona (2015)), Lisboa: Publicações Maitreya;
- Verde, Cesário (2009), *O Livro de Cesário Verde* (fixação do texto e posf. António Barahona), Lisboa: Assírio & Alvim;
- Wittgenstein, Ludwig (1987), *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas* (trad. M. S. Lourenço), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;
- Zilles, Urbano (2004), *Filosofia da Religião*, São Paulo: Paulus;

- Zuhayr, Ka'b ibn (2002), *Poema do Manto* (transcrição e aljamia manuscrita por António Barahona), Lisboa: Assírio & Alvim;

Filmografia:

- *A Princesinha das Rosas*, Noémia Delgado, Portugal, 1981;
- *Conversa Acabada*, João Botelho, Portugal, 1981;
- *Falsche Bewegung*, Wim Wenders, Alemanha (RFA), 1975;
- *Persona*, Ingmar Bergman, Suécia, 1966;
- *Un Homme Qui Dort*, Bernard Queysanne (texto de Georges Perec), França, 1974 ;

ANEXOS

Anexo I - Declaração de Honra (ou um pouco mais do que isso)

Considero importante, para o devido entendimento desta tese, deixar clara a imparcialidade religiosa que aplico ao longo de todo este exercício. Este é, por isso, o único momento da mesma em que escreverei, como até então, na primeira pessoa.

Apesar da minha educação católica, procurei sempre, na redacção deste ensaio, manter uma posição neutra, para que pudesse acontecer a distância crítica, que o gesto crítico-em-si merece e requer, para que se cumpra em plenitude.

Parte-se portanto da questão e não de uma afirmação.

Foi o fim do curto intervalo na primeira pessoa.

Anexo II – José Manuel Pressler – as homenagens de Manuel de Castro e António Barahona

José Manuel Pressler foi um transeunte fulcral na peregrinação de Manuel de Castro e António Barahona. Para exemplo disso, leia-se a *NOTA* que inaugura o seu livro póstumo *Filipa* (1968), escrita pela mão de Manuel de Castro, sendo ele próprio o responsável pela edição do mesmo:

José Manuel Pressler nasceu em Lisboa, freguesia de São Sebastião da Pedreira, a 16 de Março de 1938.

Na noite de 29 de Outubro de 1965, em Bruxelas, cerca das 21 horas e 30 minutos, disparou um tiro na cabeça, tendo utilizado um velho revólver para tal fim.

Morreu, na mesma cidade de Bruxelas, pelas 12 horas do dia 31 de Outubro no ano da Graça de Nosso Senhor de 1965.

Os jornais que noticiam esta espécie de acontecimentos anunciam normalmente «faleceu» ou «pôs termo à vida». O vulgo diz «morreu». O Padre Manuel Bernardes preferiria «passou». Eu, amigo do suicida por ínvios caminhos, afirmo: **mudou**.

A ultrapassagem de um certo limite é, para o predestinado, uma mudança de situação, nunca uma consequência.

Os que lerem este livro que procurem nele os **porquês** e os **comos** que tanto preocupam as costureiras literárias.

O responsável pela edição limita-se a propôr à leitura dos interessados a herança dum companheiro de aventura e mistério.

Sem explicações.

Lisboa, 1 de Outubro de 1967 (Pressler, 1967:1)

Leia-se agora Herberto Helder, na nota biográfica que escreve sobre Manuel de Castro, na antologia *Edoi Lelia Doura* (1985):

Nasceu em Lisboa em 1934, e aí morreu. Uma autodestruição sistemática, premeditada, conduziu-o à morte prematura, em 1971. «A ultrapassagem de um certo limite é (...) uma mudança de situação, nunca uma consequência» - escreveu ele algures, quatro anos antes de «mudar». (1985:255)

As intertextualidades, os decalques e alusões são inegáveis. Gritantes.

Actualmente, António Barahona encontra-se como coordenador da edição da obra *Filipa* de José Manuel Pressler, pela chancela da *Língua Morta*. A ele, dedicou um poema, que se pode encontrar em *Impressões Digitais* (1968), de seu nome “Elegia Morta”:

Um pássaro desprende-se da luz
um pássaro jovem e puro
incorruto
desprende-se do canto

Era um príncipe
Mercador de tapetes
poeta
pedra alva
ou alquimista sem esperança? (1968:112)

Num texto posterior, chamado precisamente *Memória de José Manuel Pressler*, escreve o poeta “Transportava consigo a euforia da morte: sorria e recitava os seus versos, como quem reza” (Barahona, 2011a:55).

**Anexo III – Suma Poética *O Sentido da Vida É Só Cantar* – Volumes
Publicados (e em vias de) de António Barahona¹³³**

- I – *Pássaro-Lyra*, com uma fotografia de Ashley Walls e capa de Inês Dias, Averno, 2015;
- II – *Noite do Meu Inverno*, com uma fotografia de Teresa Santos, capa de Inês Dias e um poema de Ruy Cinatti, Averno, 2016;
- III – *Ocarina*, com retrato do Autor por Luiza Neto Jorge e capa e páginas centrais de Andrea Martha (Mumtazz), Averno, 2016;
- IV – *Só o Som por Si Só*, Alambique, 2017;
- V – *Theoria, Practica e Theologia do Som*;
- VI – *Aos Pés do Mestre*;
- VII – *Sombra das Minhas Mãos*;
- VIII – *Fragor*;
- IX – *Pedras e Argilas*;
- X – *Bocca de Sombra*;
- XI – *O Som do Sôpro*;
- XII – *As Grandes Ondas*;
- XIII – *Maçãs de Espelho*;
- XIV – *Raspar o Fundo da Gaveta E Enfunar uma Gávea*;
- XV – *Vasca*;
- XVI – *Pátria Minha*;
- XVII – Três transcrições: *Guerra Santa* de René Daumal, *Poema do Manto* de Ka'b ibn Zuhayr, *A Legenda de Muhammad* de Victor Hugo;
- XVIII – *Fedra* de Racine;
- XIX – *Poema do Senhor (Bhagavad-Guitá)*;
- XX – *Upanishad da Grande Floresta*.

¹³³ Cf. (Barahona, 2017:77-78).

Anexo IV – Folha Voadora nº4 (1978), de João Carlos Raposo Nunes

folha voadora nº 5

PREÇO de 5\$00 a 5.000\$00

Wright

côr de rosa era o enxoval se fosse rapaz
mas foi rapariga e é linda
e azul ou côr de rosa tanto faz
já me chega pelas ancas

PINK FLOYD ----- 1969

hoje dia não importa 1978
a confirmação do amor


Há uma grande relação entre a musica dos Pink Floyd
e o despertar (satori) do ZEN BUDISMO
a recordação do sono debaixo dos choupos
pirilampus na escuridão
cantar de passarinhos
vara de apanhar figos e quando a sede vem
a palhinha nos lábios

o Mestre disse
liga o espirito a só um objectivo
e eu cumpri solenemente
na minha cabeça que ainda está ligada ao resto do corpo
o recuar à infância o humilde HAIKAI
a contemplar a primula
recorda a gueixa
o seu primeiro amor
tenho os pés calejados e velhos de percorrer a estrada
e já pisei dois continentes

Sou um Deus
poderoso e inesgotável
fonte de energia

meu amor meu recuar no tempo
o tempo passou por nós todos
e nós sentimos nos ossos esse tempo lento e doloroso
era a redescoberta da verdade
era a velhice teimosa
os campos estão cobertos de neve
o riacho de sangue


UMA FIGURA



Anexo V – Folha Voadora nº5 (1978a), de João Carlos Raposo Nunes

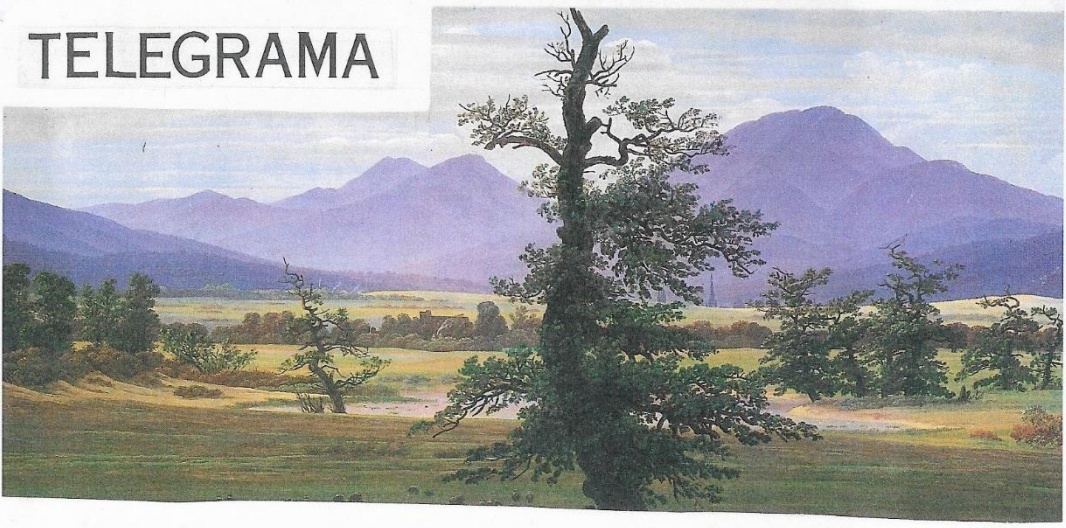
Folha voadora nº4
João Carlos Raposo Nunes
500
ou mais

Falemos aqui do sim ou do não
do que poderemos fazer ou não fazer
de que na vida pode acontecer
ou forçamos ou não forçamos
ou vamos ou não vamos
a dormir se faz um jornal firme
ou se faz um filme
ou nada se faz
e se vive em paz ou se cumpre ou não se cumpre
a certeza ou a incerteza da vida ou do que se tem de fazer na vida
uma das coisas é o P R A Z E R
por mais duro que seja o cagalhão
ele tem de sair
por mais barato que seja o caixão
ele tem de sair e servir
ou da BRASILEIRA ou do ...
ou aqueço os pés na lareira
partir ou não partir eis a questão
mas uma coisa é certa o 1º nome é João
ADORA O buda COM DEVOÇÃO MAS É muçulmano NO RAMADÃO
há uma bailarina que amo
mas também respeito o Snr. meu amo
I S A simplesmente mulher
a sopa como-a com a colher
à cantos na cidade que vibro um pouco alguns me chamam "EL LÜCO"
mesmo sentado a meditar não busco palavras para rimar
e quando estava em alto mar
não me saía da da abóbora a REIMAR
homossexuais e prostitutas dias negros de tantas labutas
a LEI é transgredir os limites
nunca jamais me imites
eu não sei bem o que quero por isso estou no café e espero
bebi um galão escuro e um café
excitantes que me põe de pé
nem poeta nem prosador nem cavaleiro a rigor
SOFRO DE AMOR
mas nem dôr nem santo nem estupor
simplesmente uma amendoeira em flor
esperado33" abri a porta da vida estou do outro lado trálalá pia o pinto pinga a pipa
l e uma pombas e tú flipper's drops gin's haxix's ISA sorvetes caramelos e bombons
ntos poetas na cidade EL-REI D. Sebastião no castelo s.jorge sim ou não EIS A QUESTÃO



Anexo VI – Telegrafia (1979). Poema-Colagem de João Carlos Raposo Nunes

TELEGRAMA



ORIGEM	NÚMERO	PALAVRAS	DATA	HORA	IND. DE SERVIÇO
Lisboa oh! grande Lisboa	1	q.b	hoje	cu-cu cu-cu	POESIA


PROBLEMI

AMSTERDAM

In Olanda le droghe leggere e pesanti sono vietate. Le polizia è molto dura sia con gli spacciatori sia con i consumatori. La legge ha stabilito un limite per l'uso di droghe leggere. Se possiedi una quantità di droga leggera che superi i 30 grammi corri il rischio di finire in galera ma se la quantità non supera i 30 grammi ti fanno la multa e ti sequestrano la roba. In tutti i due casi però la polizia è autorizzata ad arrestarti. Sta' attento agli spacciatori che girano per le strade: spesso la roba che vendono è carissima e di pessima qualità.

GR

TELE



AMA


Kentucky

NOME, MORADA E TELEFONE DO EXPEDIDOR

JOÃO CARLOS RAPOSO NUNES

Via Láctea


Marca do dia



Indicações de transmissão

amor

POESIA



Visões

o funeral do poeta

ressacas de absinto

Buda

TEXTO E ASSINATURA

Claríssima visão interior/purificai o poema

Era o rolar da pedra/nós rolamos porque eramos pedra

Era tempo de amar/nós amamos porque eramos amor

Eram músicas encantadas preenchendo a via lactea/nós faziamo-la porque eramos encanto e via

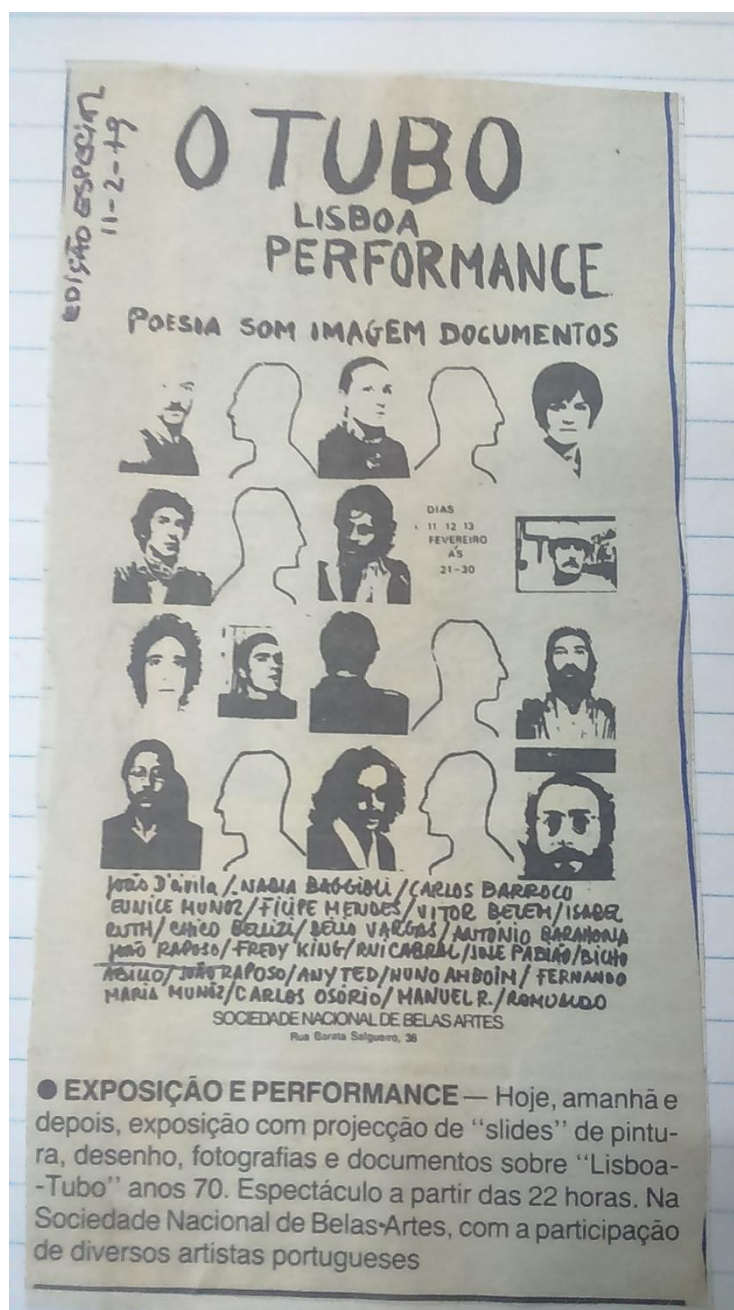
Era a hora de descobrir a verdade/a nossa alma já sinalizava o rumo certo

Era o momento das suaves caricias/nós eramos macios como penas de pisco

Eram noites altíssimas bordadas com visões coloridas/nós eramos o olho Universal para testemunhar o gesto

Era o período sagrado de nos eternizarmos/nós cumprimos o ritual da interpenetração divina

Eram visões duma cidade desabitada à margem do silêncio/sonho que se repete ao longo da vida .



¹³⁴ Performance em Lisboa; gentilmente cedido pelo poeta João Carlos Raposo Nunes.

Anexo VIII – Recorte do Jornal *O Herald*, enviado por António Barahona a João Carlos Raposo Nunes, por correio, aquando da sua inclusão no suplemento literário *Ponto de Encontro* (6/9/1982)

Carta, 6.1X.82
Meu querido João

PAGINA 3

Via abres o 1.º Ponto de Encontro! Não f
minuto prejudicando y as gralhas.

P O N T O D E

P. 3.

Ja' me esquecia de te dizer
tem mais uma sobrinha: Fatima Adelaide, 3.º bop

JOÃO CARLOS RAPOSO NUNES

fragmentos
de
O ROLAR DA PEDRA
1980

Claríssima visão interior
purifica o poema

Para lá dos espelhos artesanais
o mundo das aves sem sonq
a água escorre no interior da gruta
cristais ácidos murmuram na noite silente
há peixes que surgem com o vento
magia da mente exalando mirra

Claríssima visão interior
purifica o poema

Eis que Março caminha para o abismo das estações
o inverno cede delicadamente lugar à primavera
já as flores começam a despertar do sono
cantando alegres ragas ao som de citaras e tablás
o melro empoleirado nos cânhamos
bate as asas de contentamento

Claríssima visão interior
purifica o poema

Avango lentamente ao longo da avenida
os candeeiros brilham sobre as árvores nuas
deposito beatas numa caixa de folha
por vezes sopro a solidão que vem de dentro
para o interior de flautas de bambu
a canção seria silenciosa
o soprar rude do vento na mágica montanha
a voz profunda do homem solitário

Claríssima visão interior
purifica o poema

um dia estava sentado na Índia a pensar em Lisboa
e a pedra rola sempre viva

ávida de sol
catatua de prata
exalando mirra

SUPLEMENTO

PONTO DE ENCONTRO: con
em língua portuguesa, de Portu
Moçambique e Índia.

A primeira série, que hoje se
Portugal.

João Carlos Raposo Nunes,
Luís Miguel Nava, eis três dos
(com pouco mais de vinte anos)
seus nomes e os nunes.

Outros, caberiam, evidente
mas o parco espaço, a contar cor
textos, obriga-nos a uma escolha
lância do nosso critério apaixon
que, verdade se diga, não engan
dade do amor é um ponto de enco
graças a Deus, ou não valeria a

Harmonizar rigor e paixão é
tudo quanto toca depressa se ete

Portanto, organizar uma ant
de compor um poema: subjectivo
no ponto de encontro comum a al
de todos, graças a Deus, ou não v

O poeta é legião.

António B
LUIS MIGUEL

ONDE 'A NU

Escrevo onde à nudez cabe o pap
a uma janela. Quando afasto as cores
deixar senão a luz ou me debruço ao
prós intestinos, a ficção fica por cont
se habitasse uma cidade que tivesse a
o mar viesse estilhaçar-se ao fundo
contra o coração. Abro na página u
casa, as letras vêm às janelas.

MANUEL

Fui ter com ele à Feira Popular, don
depois partimos para Sintra. Lembro
de o carro avançar à velocidade do
No Guincho, onde momentos antes
de o sol se pôr parámos, vi o mar
ganhar no espirito dele outra ondula
De nós, assim o soube, erguem paisag
as viagens. Entre a pele e o coração

A INE

de despo da página autêntica, como quem, e a Vargas ficou

HERALDO

Manda poemas inéditos.

2-9-82

ENCONTRO

LITERARIO

completa 40 dias.

uência das poéticas,
al, Brasil, Angola

inicia, é dedicada a

lexandre Vargas e
nais jovens poetas,
que ora firmam os

te/ nesta antologia/
a branca respiração
rigorosa sob a vigi-
do, o único critério
ninguém: a sinceri-
ntro comum a todos,
era viver.

a tarefa do poeta:
niza.

logia não é diferente
objectivo fundem-se
uns que são a síntese
teria a pena escrever.

ondá, 21.VIII.82

rahona da Fonseca
NAVA

EZ

habitualmente atribuído
para no lugar delas não
dioril sobre os meus pró-
dos relâmpagos. E' como
a espelho por subúrbios e
a memória, onde se en-
buraco onde alicerço a

e minutos

ne

neu sangue.

ão.

ns

lçam-se as pontes.

CIA DA DESERÇÃO

1981

ALEXANDRE VARGAS

morta a sua fala

Voltou esse pequeno pensamento,
esse voltou e esteve longe nas copas,
rodou no banco olhou para o que vi,
já não sei se verei do seu lado
morta a sua fala, antes um grito de penas
não terá sido senão o oposto,
sento-me na ignorância total
do momento intermédio,
o que existiu simplesmente,
esta choque na coluna, o Sol nas palmas
Pensamento tão estreito que o entrevejo
hesitante entre dois assentos,
nesta espera ora sai ou voga,
quando me fere não o sei rever
porque o sentir da sua cor
é cinzento como o mergulho, é o mergulho
que cai no pensamento seu regresso.

MORTA A SUA FALA

1977

NAS MAOS SINTO A LUZ

Nas mãos sinto a luz, a êxul luz
que vem das palçadas da mansão,
a luz azul em clarificada zona então
aproxima de mim o seu facho de horizonte.
E logo eu a lembrar o querido monte
em que pousada estava sobranceira a ramaria,
e logo eu então a pedir à maresia
que nos brilhos uncos do futuro aproximasse
esse rumor de aves onde os ratos enfeitasse
e eu oco no caminho que me gula
contivesse as minhas mágoas do passado,
e surgisse ali a minha alma em fogo-fátuo
estivesse eu em toda a dimensão do brusco

nascer das folhas com a boca em luz arado.

CYBORG

1978

Um buraco
no
do ten
submundo
rolante

P.S. A pedra
em fogo abrasa
um buraco
na página:
e para se ler.

o 1.º Ponto de Encontro! Não pode distar da página inteira, como se prejudicando as gralhas.

O HERALDO Manda poemas inéditos.

TO DE ENCONTRO

SUPLEMENTO LITERARIO

inda: Fátima Adelaide, 3.ª box completa 40 dias.

UNES

PONTO DE ENCONTRO: confluência das poéticas, em língua portuguesa, de Portugal, Brasil, Angola, Moçambique e Índia.

A primeira série, que hoje se inicia, é dedicada a Portugal.

João Carlos Raposo Nunes, Alexandre Vargas e Luís Miguel Nava, eis três dos mais jovens poetas, (com pouco mais de vinte anos), que ora firmam os seus nomes e os nunes.

Outros, caberiam, evidentemente, nesta antologia, mas o pouco espaço, a contar com a branca respiração dos textos, obriga-nos a uma escolha rigorosa sob a vigilância do nosso critério apaixonado, o único critério que, verdade se diga, não engana ninguém: a sinceridade do amor é um ponto de encontro comum a todos, graças a Deus, ou não valeria a pena viver.

Harmonizar rigor e paixão é a tarefa do poeta: tudo quanto toca depressa se eterniza.

Portanto, organizar uma antologia não é diferente de compor um poema: subjectivo e objectivo fundem-se no ponto de encontro comum a alguns que são a síntese de todos, graças a Deus, ou não valeria a pena escrever. O poeta é legião.

Pondá, 21.VIII.82

António Barahona da Fonseca

LUIS MIGUEL NAVA

ONDE 'A NUDEZ

Escrevo onde à nudez cabe o papel habitualmente atribuído a uma janela. Quando afasto as cores para no lugar delas não deixar sendo a luz ou me debruço ao peitoril sobre os meus próprios intestinos, a ficção fica por conta dos relâmpagos. E' como se habitasse uma cidade que tivesse um espelho por subúrbios e o mar viesse estilhaçar-se ao fundo da memória, onde se encontra o coração. Abro na página um buraco onde alicerço a casa, as letras vêm às janelas.

MANUEL

Fui ter com ele à Feira Popular, donde minutos depois partimos para Sintra. Lembro-me de o carro avançar à velocidade do meu sangue. No Guincho, onde momentos antes de o sol se pôr parámos, vi o mar ganhar no espírito dele outra ondulação. De nós, assim o soube, erguem paisagens as viagens. Entre a pele e o coração alçam-se as pontes.

A INERCIA DA DESERÇÃO

1981

ALEXANDRE VA

morta a sua fala

Voltou esse pequeno pensamento esse voltou e esteve longe rodou no banco olhou para já não sei se verei do seu morta a sua fala, antes um não terá sido senão o oposto sento-me na ignorância do do momento intermédio, o que existiu simplesmente este choque na coluna, o S Pensamento tão estreito que hesitante entre dois assento nesta espera ora sai ou v quando me fere não o sei porque o sentir da sua co é cinzento com o mergulho que cai no pensamento se

MO

NAS MAOS SINTO

Nas mãos sinto a luz, a êxul que vem das palçadas da m a luz azul em clarificada zona aproxima de mim o seu facho E logo eu a lembrar o quer em que pousada estava sobre e logo eu então a pedir à m que nos brilhos unos do futuro esse rumor de aves onde os e eu oco no caminho que me contivesse as minhas mágoas e surgisse ali a minha alma estivesse eu em toda a dimensão

7/1a 1 nascer das folhas com a

asar em Lisboa

Anexo IX – Nota Editorial do Jornal *O Herald* a propósito do novo
Suplemento Literário *Ponto de Encontro*

O HERALDO

Suplemento Literario

A partir desta quinta-feira, de pouco mais de vinte anos, todas as semanas, "O Herald" publicará um Suplemento literário sobre a Poesia em língua portuguesa, em Portugal, no Brasil, em Angola, em Moçambique e na Índia, a começar, naturalmente, por século, pouco mais ou menos, Portugal, suplemento organizado pelo poeta português Antonio Barahona da Fonseca, que se encontra em Goa, desde há meses, graças a uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, para preparar uma antologia crítica da poesia indo-portuguesa e também para tornar conhecida em Goa a moderna poesia portuguesa.

Quando diz "moderna poesia portuguesa", Antonio Barahona quer dizer poesia portuguesa deste Antero do Quental, um verdadeiro renovador, em toda a acepção do termo, até aos nossos dias. No's termos preferidos, por isso, que começasse pelo autor das "Odes Modernas" com que ele fez da poesia instrumento de renovação mental, e dos "Sonetos", de reflexão metafísica, para acabar pelos contemporâneos, como esses

como os que hoje revela neste Suplemento literario para se passar do conhecido ao desconhecido, podendo-se assim seguir a evolução da poética em Portugal durante todo um século, através de sucessivas escolas. O poeta Barahona porém, optou pelo sentido contrário, principiando pelos poetas contemporâneos, entre os quais se conta como um dos maiores, para subir ao poeta torturado que pôs termo a vida em 1911. É um critério—apaixonado e, por isso mesmo, verdadeiro? — que não queremos discutir. O suplemento é dele e a ele é que compete orientá-lo, como melhor entender.

Antonio Barahona, autor de "Pátria minha", de quem bastas vezes se falou nesta folha, não necessita de apreensão. Dando cabida a este Suplemento Literario, semanalmente, "O Herald" julga prestar um serviço às Letras portuguesas, de que ele é um dos mais prestigiosos cultores. Esperamos que os nossos leitores apreciem mais esta iniciativa do jornal.

Anexo X – *Phoning Without Coins* (1987). Poema-Colagem de João Carlos Raposo Nunes (dedicada “ao Irmão Poeta Alexandre Vargas”)



Anexo XI – *Imaginação Lírica* (1989a). Poema-Colagem de João Carlos Raposo Nunes



Anexo XII – Arca do Verbo, nº 79, onde se encontram textos de Raposo Nunes e António Barahona (27/6/1990)

O SETUBALENSE - 27 DE JUNHO DE 1990

N.º 79
SEMANAL

PÁGINA DE ARTES E LETRAS

ARCA DO VERBO

COORDENAÇÃO:
JOÃO CARLOS
RAPOSO NUNES

PARA A EUNICE

Diz-se que, à hora da morte, os que se estão a atogar em excessos, segundos reveem, filme acelerado estonteante, a vida inteira. Ou alguns dos factos mais impressionantes, os bons e os maus, aqueles, provavelmente, que de certo modo os mataram. Nem acredito, nem me atrevo a duvidar. Mas que a vida vale a pena ser vida, esse é o meu testemunho mais radical e penitente, e vou à caminho rápido dos sessenta. E optimismo exagerado? nem por isso. A vida dá-nos momentos maravilhosos, inesquecíveis.

Por exemplo: «ver» (a explicação as aspas) a convite de gentileza e amizade do Jacinto Ramos a peça «Gin Game» dum norte-americano, qualquer coisa (John? James?) Coburn. A sua estreia como dramaturgo e que estreia: um longo e cruel duelo, sempre em crescendo até a catástrofe final. Uns pozinhos de Strindberg, o antepassado mais detectável na peça de Coburn. Viram? Gostaram, com certeza. Eunice tem uma espantosa criação e o Jacinto Ramos dá-lhe perfeita réplica, nunca o seu trabalho histórico me agradou tanto.

Agora, explicarei as más aspas no «ver» do anterior parágrafo. E que, ainda que sentido na segunda fila da plateia do Teatro Nacional, tive o desprazer análogo de, quase-quase não poder acompanhar o jogo físico e económico dos actores. O belo rosto de Eunice, belo apesar da maquilhagem que figurava, na personagem, 70 anos ou por aí.



esbranquiçada e somente a vi, claramente visia, quando da voz agradecer os muitos e merecidos aplausos e passou na «passetille»

na mente? no sangue girando? — uma carga de experiências, algumas tão delicadas e talvez, até, por inesperadas, que redimem a insegurança rotunda dos quotidianos e o daqueles que nos cercam. A Eunice deu um desses momentos únicos, aquele da sua reaparição no teatro, após anos de ausência. Foi a noite de estreia da «Joana D'Arc» de Jean Anouilh, na versão de Redondo Junior. Finalmente, o Vasco Morgado Paiz, já falecido, conseguiu convencer a Eunice a deixar a loja das confissões ou lá o que era, proporcionando-lhe um papel digno e de acordo com o seu enorme talento. Uma criação excepcional e também dos outros actores, Mestre Alves da Cunha, Álvaro Benamor, Fernando Gusmão, o Pisani Burnay, jamais esquecerei, enquanto for vivo, essa longínqua noite, casa à cunha, electrizada pelas circunstâncias da nova entrada de Eunice no meio para que o Destino, melhor diria: o berço (o Paiz, falecido há poucos meses, e a Mãe, a paracha Mafalda, Mimi e Ernani, eram artistas, o Ernani um bom amigo meu) a encaminhasse logo de menina, os aplausos frontais, aquela simulação cavalgada ao lado do Pisani Burnay (interpretando, se bem me lembro, o Gilles De Rais, o terrível criminoso mais tarde, de crimes dominantes de desadorno), não mais as esquecer. Ausente-me de sandóssia, Pretira que me mandassem um binóculo de teatro, antes que deixasse de ver de tudo.

Para a Eunice

sozinha, a não ser a distância das...
 revém, não adivindo estonteante, a
 vista inteira. Ou alguns dos factos mais
 impressionantes, os bons e os maus, aqueles,
 provavelmente, que de certo modo os
 mataram. Nem acredito, nem me atrevo a
 duvidar. Mas que a vida vale a pena ser
 vida, esse é o meu testemunho mais radical
 e penitente, e vou à caminho rápido dos
 sessenta. E optimismo exagerado? nem por
 isso. A vida dá-nos momentos maravilhosos,
 inesquecíveis.

Por exemplo: «ver» (a explicação as aspas)
 a convite de gentileza e amizade do Jacinto
 Ramos a peça «Gin Game» dum norte-americano,
 qualquer coisa (John? James?) Coburn. A
 sua estreia como dramaturgo e que estreia:
 um longo e cruel duelo, sempre em crescendo
 até a catástrofe final. Uns pozinhos de
 Strindberg, o antepassado mais detectável na
 peça de Coburn. Viram? Gostaram, com
 certeza. Eunice tem uma espantosa criação
 e o Jacinto Ramos dá-lhe perfeita réplica,
 nunca o seu trabalho histórico me agradou
 tanto.

Agora, explicarei as más aspas no «ver»
 do anterior parágrafo. E que, ainda que
 sentido na segunda fila da plateia do Teatro
 Nacional, tive o desprazer análogo de,
 quase-quase não poder acompanhar o
 jogo físico e económico dos actores. O
 belo rosto de Eunice, belo apesar da
 maquilhagem que figurava, na
 personagem, 70 anos ou por aí.



O escritor Luiz Pacheco na livraria-alfarrabista Uni Verso, Setúbal, 1990

ARCA DO VERBO DE AMOR COM EUNICE

«Cada ruga na tua face é que eu deverei amar perpetuo»

António Barahona, in PÁTRIA MINHA

(je mange Eunice)

Je mange Eunice em attitudes alitas,
na furiosa água materna, aliterando,
entoando o zejel nouro espanhol
Ad viam aeternam

os seios, as coxas de Vénus
quando apareça a Eneias,
os lábios, os gritos, o musgo da voz florião

Je mange Eunice, máquina lenta
da arte do amor na vida curta,
e ela manifesta-se verdadeira deusa!

Oh medonhos belos, ciclone-líbulo,
risos potáveis na aurora teizada,
corpos conviveisados, tado a lado exaustos,
cicatizes, paracatara de sangue

Dedilho as cordas, as veias, os ossos,
um a um transtorno os belos em lammas
e recorto imagens a pingar lina,
retratos do fruto ventilho, venusino

Com gerâneos nos olhos, orquídeas, amo,
névoas de esperma todam a respiração,
imansa corola, penular, cygne cigano,
mulher de circo, rapariga azul-celeste

Oh cantaria, Dido de entre as fitas cinzas
ressuscita a frenética delira
agora nunca mais doce Dido infelice
mas no ditoso aposento convulsiva Eunice

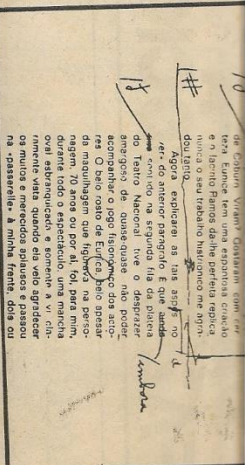
(António Barahona, in EUNICE, Lisboa s/d.)

Claríssima visão interior purificai o poema

(para Eunice Muñoz)

(LUA NOVA)
Sobreviveu a vida
e o tempo do amor único
encarnando no Drama o drama
(QUARTO CRESCENTE)
O teu olhar sobre mim
reduziu-me ao pó da ambulância
que lá te contava e tu cantavas
(LUA CHEIA)
Impossível sair como a lua
e representar toda a tua vida
com a experiência das minhas lúas curtas e letárgicas
(QUARTO MINGUANTE)
Mão leve-me para a tua corte
e ordena-me para no teu quarto
o tempo do poema no teu quarto da vida

(Luís Carlos Raposo Nunes, in O ROLAR DA FÉDRA, Cív. Píraupio, 980)



Leia
com os seus

Esculsete
Avenida 23 de Dezembro, 23-A e 23-B
Teléfono 26698 2900 SITUBAL

La sua
Lianalia

